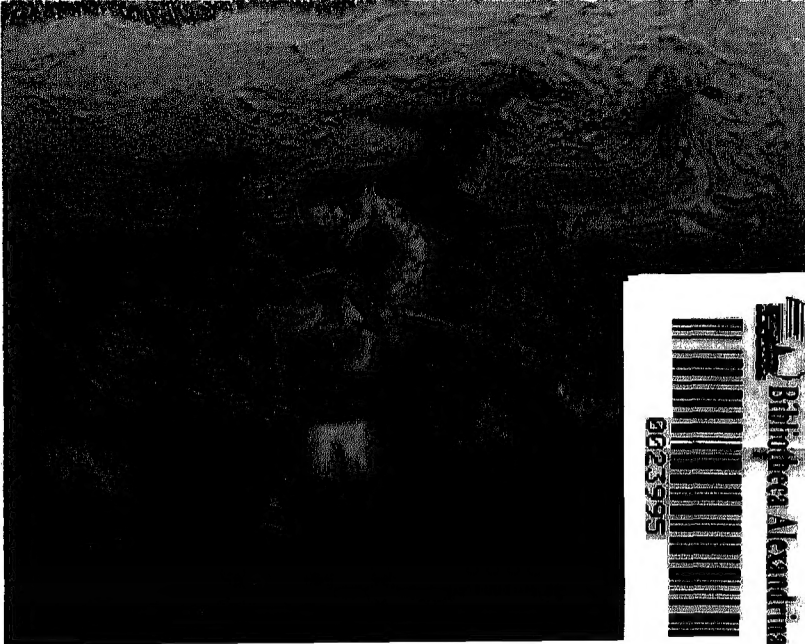


د. محمود طرشونة

مباحث في الأدب التونسي المعاصر

دراسات نقدية في مؤلفات المسعدي والمدني والفارسي وخريّف...



المطابع الموحدة

د. محمد طرشونة

مباحث
في الأدب التونسي المعاصر
دراسات نقدية في مؤلفات المسعدي والمدني والفارسي وخرّيف...

تونس 1989

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

رسم الغلاف لعبد المجيد البكري

الباب الأول

مباحث عامّة في الأدب التونسي المعاصر

قيم انسانية في الأدب التونسي الحديث والمعاصر

نتساءل في البدء : لماذا توفق ثقافة ما في غزو غيرها من الثقافات؟ هناك عاملان
الثان لا ثالث لهما في نظري : الأول يتعلّق بطبيعة الثقافة الغازية والثانية بالثقافة
المغزوة، وليست وسائل الاتصال الحديثة أساسية في هذه العملية، فهي مجرد قنوات
تيسر عملية الغزو وتزيد في انتشارها. فما كان لها أن تؤدي هذه الوظيفة لو لم تُبَثَّ
عبرها ثقافة متميّزة تخاطب العقل والدوق والوجدان في نفس الوقت أي تحوي قيما
انسانية يتقبلها الانسان مهما كان موطنه، وتقدم في شكل فني جذاب لا يستطيع
المتقبل لها صمودا. هذا فيما يتعلق بالثقافة الغازية. فالفن شفيها وسيلها وعدتها
وعتادها، به تغزو النفوس والعقول وبه تقتحم الفضاءات وتدرّك الغاية. أما طبيعة
الثقافة المغزوة فهي أيضا عامل أساسي في عملية الغزو. فالمرء يهفو الى ما ينقصه.
وكلّما كانت ثقافة قوم فقيرة، تمرّ بمزحلة ركود والمخاط، كان غزوها أيسر، لأن أهلها
لا يجدون فيها ما يشفي غليلهم الى المعرفة والاصالة والعمق، فيلتجئون الى غيرها من
الثقافات باحثين عمّا تفتقر إليه ثقافتهم من ثابت القيم وأصيل الفن، فينساقون الى ما
يعرض عليهم من متع أدبية ويغريهم بمجاذبية الفن وسحر البيان، فيعجزون عن المقاومة
مهما قوي فيهم الوازع القومي والغيرة الوطنية، وتم عملية الاكتساح في هدوء
عجيب، ولا يُتفطن إليها إلّا بعد تجذّرها وفوات الأوان. وما كان الاكتساح متيسرا لو
وجد المرء في ثقافته ما تهفو اليه نفسه من متعة فنية وقيم انسانية. لذا يمكن أن
نتساءل عن مقومات هذا الأدب الانساني الذي من شأنه أن يجنبنا الاستلاب والغزو
ويحوّل ثقافتنا بدورها الى ثقافة ذات اشعاع عالمي. وحتى لا يكون تحليلنا نظريا صرفا
رأينا أن نبحت في الأدب التونسي عن نماذج يمكن أن تتوفر فيها بعض تلك المقومات.
ولا شك أن الأدب العربي يزخر بمثل هذه النماذج التي من شأنها أن تجعل الثقافة
العربية متصدية للغزو الثقافي وقادرة على الاشعاع.

فما الذي يجعل بعض المؤلفات ذات شهرة عالمية، تغزو غيرها وتبقى مدى الدهر
غير ما تحويه من فن ومن قيم انسانية خالدة يتفاعل معها الانسان مهما كان جنسه
ويتأثر بها مهما كان موطنه؟ لكن هل توجد قيم ثابتة لا تنال منها الملة والنحلة ولا
تقلّب الى ضدها بفعل المذاهب والاهواء والعوامل؟ ذلك شأن الفن الأصيل الراقى،

يتناول نظاما في التفكير والسلوك والحياة ويكسوه حلة فاخرة من جماله وجلاله، ويعيده الى الانسانية في صورة الحقيقة الثابتة التي لا تقبل الطعن ولا الشك ولا التجريح. لكن الشك ذاته قيمة انسانية، انه يعصف بالنفس البشرية، فيولد فيها قلقا يحث دوما على السؤال والالحاق فيه وعلى المراجعة المتجددة والدائمة لمنزلة الانسان في الكون والطبيعة ولحظه من الازادة والمسؤولية ومن الحرية والعدالة. فيتكرر السؤال الأبدي الأزلي عبر القرون والعصور : من أنا؟ ما الوجود وما العدم؟ ما الموت وما الحب؟ ما الحرية وما حدود القدرة البشرية؟ ما معنى الحياة اذا كان الموت بالمصداق؟ كيف الوصول الى تحقيق الذات في عالم تتصارع فيه قوى الخير وقوى الشر، ويسحق فيه الضعيف والمغلوب على أمره، ويسيطر فيه من يمتلك أكثر من غيره وسائل القمع والردع والدمار؟

إلا أن الأدب الراقي لم يُعَدِّ يقتصر على معالجة مثل هذه القضايا الانسانية الكبرى. وذلك لأن القيم ذاتها في تطور مستمر. فقد يحدث ما يبرئ بعضها في عصر من العصور مكانة في أعلى الدرجات، مزجحا ما كان يُعتقد أنه أثبت القيم وأسمائها. ففي عصرنا الحاضر مثلا تحول الاهتمام عند الكثير من أهل الفكر والأدب والفن من القضايا الكونية والجوهرية إلى مشاغل حياتية صارت لا تقل قيمة عن حيرة النفس ومآل الروح وأصل الكون والكائنات. فقد صار الانسان اليوم يستقطب الاهتمام بسبل معاشه وهمومه اليومية وعلاقاته الاجتماعية وصراعه من أجل البقاء رغم قسوة الطبيعة والجفاف والتصحر، وجشع المستغل واختكر، وأنانية المتحكمين في مصادر الثروة ووسائل الانتاج في العالم. فهذا الانسان الذي يصارع الأقدار ويروم العيش حراً كريماً، في مأمن من غوائل الدهر، هو الذي صار محلّ عناية الأدباء والفنانين. فتحوّلت القيم الانسانية من علاقة الانسان بالغيب الى علاقته بأخيه الانسان ومحيطه وحاضره ومستقبله. وقد ساهم في تحويل الأنظار إلى هذه الوجهة عباقرة إنسانيون اكتشفوا قيمة الوجود الانساني وأهمية العوامل المادية في حياة البشر ودور مناطق اللاوعي في وجدانه وسلوكه وتخيالاته.

وصار التركيز على هذه المعاني المستوحاة من الواقع المعيش ذي البعد الانساني الثابت من مقومات الأدب الانساني الذي لا يكون كذلك إلا إذا توفّر فيه إلى جانب ما ذكرنا الابداع الفني الراقي. وبذلك تتظافر أربعة عناصر هامة فتشيع أدبا كونيّا ذا إشعاع عالمي وهي :

- استلهاهم الذات.
- الانطلاق من قضايا المحيط الذي يعيش فيه الأديب
- البعد الانساني
- القيمة الفنية.

فهذه العوامل متطافرة هي التي تخلق أدبا أصيلا قويّ الابداع. والقصد من الأصالة في هذا المجال ليس إلا الطرافة والابتكار والاهتداء إلى معان شعرية ومواقف وشخصيات قصصية متميزة. أما قوة الابداع فإنها دليل على قدرة الأدب على التصرف في مادته وتركيز إنتاجه على مضامين ثرية وخصبة يمكن أن تكون مستوحاة من واقعه أو من واقع الانسان عامة ووجدانه ومنزله في الكون، والقضايا الخيرة لوجوده وكيانه. فكل هذه المعاني تلقى صدى طيبا في بلاد المنتج وخارج بلاده ويجد فيها العديد من الناس أنفسهم وقضاياهم وأحلامهم وأشجانهم فيقبلونها ويتبنونها. ومن هذه العوامل أيضا طرافة الأشكال الأدبية وتلاؤمها مع المضامين المعبرة عنها. فكلما خرج المبدع عن الطرق المعتادة وحاول الابتكار والتفكير في بناء نصوصه الشعرية أو النثرية كان إشعاعه أعمق وأوسع. وقد يُفضّل الفنّ حسب بعض المقاييس على طرافة المضامين والمواقف خاصة في الأدب الذي تميّز وظيفته عن غيره من الوسائل الاعلامية والدلالية بمقدار أدبيته، وعمق صدقه الفني، وخلوه من التصنع والتكلف والشعوذة اللفظية والألعاب البهلوانية الاسلوبية. فهذه أشياء قد تبهّر بعض القراء في ظروف معينة لكن ليس لها تغلغل دائم في النفوس. وقدما كان العرب يميزون بين الطبع والصنعة، فيميلون إلى الشعر المطبوع لكنهم لا يستكفون من التحكيك والتفحيع والتهديب والابتكار بل يحنون عليها الشعراء.

وقد تضخم تراث الانسانية من عصر الى آخر بآثار عمرانية ومؤلفات أدبية وموسيقية وتشكيلية رائعة تفاعل معها الانسان قديما وحديثا لاحتوائها قيما جمالية وإنسانية خالدة، وساهم عمالقة الفكر الانساني في بناء ذلك الصرح الكبير الذي لا تؤثر فيه الظروف والمذاهب مهما كان حظها من الحداثة والتمرد. ذلك لأنه صرح متين البنيان، ثابت الأركان، متناسق الأشكال، عماده الانسان، وقوامه النفس البشرية في مختلف أطوارها وانفعالاتها وأحلامها وتخيالاتها.

وإن الأمثلة الدالة على مثل هذه الصروح الشامخة عديدة لا يتسنى حصرها إلا لمنظمات دولية تقوم بعمل طويل النفس يعتمد الكشف والاحصاء والتقييم لكامل

الآثار العالمية، وانتقاء نماذج منها ممثلة لحضارات متعاقبة جعلت غايتها الانسان قديما وحديثا. ويمكن أن نذكر على سبيل المثال بعض النماذج الدالة على وجود مثل هذه الآثار الخالدة مثل الكتب السماوية الثلاثة : التوراة والانجيل والقرآن. ففيها من الحكمة الأزلية والعمق الانساني ما يجعلها باقية في وجدان البشر وضمايرهم مدى الدهور رغم اختلاف الأديان والعداة القائم بين المنتمين لكل منها، بل إن القيم التي تضمّنتها تلك الكتب قد تؤثر حتى في غير المتدينين بعد تعهدها من الاشارات الظرفية ومجادلتها لخصوم الأنبياء وبصفة عامة من كل معاني التريغيب والترهيب.

ويمكن من جهة أخرى أن نعتبر الفلسفة الإغريقية وامتدادها في التفكير الاسلامي قديما والتفكير الفلسفي حديثا من تلك الآثار الباقية التي تواصل إشعاعها بعمق عبر العصور. فمن يعالج اليوم قضية فلسفية ما بدون أن يعرج تصريحا أو تلميحاً على أرسطو وأفلاطون؟ ومن ينكر فضل ابن رشد وابن سينا والفارابي في تاريخ التفكير الانساني؟ لكن من المفكرين من غيروا بتفكيرهم وجه الانسانية ووجه التاريخ، وكانت ثمرة تأملاتهم في قضايا الانسان منعرجا بناء في مسيرة الانسان، وأهم هؤلاء اثنان أحدهما فكّر في معاش الانسان ودوره في التحولات الاجتماعية وهو كارل ماركس والثاني تأمل في باطن الانسان ولا وعيه وأحلامه وعقده وهو فرويد. فكل من هذين العملاقين قد أدخل الانسانية قاطبة طور الحداثة من الباب الكبير، وأحدث ثورة فكرية هائلة لا تقل أهمية عن الثورة التي أحدثها تفكير كنفيسيوس (Confucius) في الحضارة الصينية في القرن السادس قبل المسيح أو محمد ﷺ في الحضارة العربية بوسائله الجامعة بين الدين والدنيا.

وفي تاريخ الأدب علامات مضيئة تعتبر اليوم من تراث الانسانية لاحتوائها مجموعة هامة من القيم الخالدة، وصورا من الخيال البشري في توفقه إلى التجاوز والابتكار، من ذلك الملاحم القديمة وبالأخص الإلياذة والأوديسة للشاعر اليوناني هوميروس والملمحة العراقية القديمة قلقامش والشاهنامة الفارسية للشاعر الفردوسي. وكلها صروح أدبية كبيرة تمجد الانسان وقدرته على الصراع والصمود في وجه الطغيان والانتصار عليه. وقد سجّل تراث الانسانية صنفا آخر من المؤلفات التي حوّث مجموعة من القيم الانسانية الخالدة مثل كتاب «كيلة ودمنة» الذي حفظ حكمة الهند في قصص على ألسنة الحيوان مرّ عبر اللغة العربية إلى جل لغات العالم فكان بحق مثالا للأدب العالمي الذي يجد فيه كل شعب ضالته. ومن جهة أخرى يمكن أن نعتبر كتاب «ألف ليلة وليلة» من هذا القبيل إذ تجمّعت فيه رواقد من حضارات عديدة

فانطلق الرواة من نواة هندية بسيطة نُقلت الى الفارسيّة ثم نسج العرب حوفاً حكايات في بغداد ومصر استطرفها المترجمون والباحثون في الشرق والغرب فنقلوها الى لغاتهم وبحثوا في أصولها ومدلولاتها وحاكوها ووظفوها في مسرحهم وموسيقاهم وشعرهم ورواياتهم وحتى في السينما والأوبرا وقصص الأطفال وغيرها.

ثم تعددت الآثار القصصية التي تبتّتها الانسانية جمعاء لِمَا وجدت فيها من قيم أصيلة وفنّ جيّد تجاوز إبداعه ما عُرف من قبل بفضل تيارات فكرية واجتماعية جديدة. فلمع العديد من أسماء الروائيين مثل بلزاك وتولستوي ودستيفسكي وجورجس فولكنر وغيرهم وصارت مؤلفاتهم متداولة في كل اللغات يتفاعل معها الناس مهما كانت أجناسهم ولغاتهم إذ الفن لغة لا تعرف الحدود الجغرافية ولا السياسية. فالآثار القوية تفرض نفسها على الجميع وإن كانت مستوحاة من واقع مخصوص مثل مسرح شكسبير ومسرح برخت. فإنهما ظهرا في عصرين مختلفين وبيئتين ثقافتين مختلفتين ومع ذلك فقد تبتّتهما الانسانية لأنّ الفنّ كان شفيعهما إلى الخلود، كما كان شفيعا للعديد من الشعراء قديما وحديثا أمثال عمر الخيام وناظم حكمت وابلو نيرودا ولوركا والسياب. فهؤلاء جميعا قد انطلقوا من الفعاليات الذاتية المتجددة في محيطهم الاجتماعي الخاص، متخذين مواقف واعية من قضايا العصر، غايتها رفعة الانسان وتقدّمه. فتتج عن كل ذلك فن مبتكر تأثرت به ثقافات عديدة إذ وجدت فيه قيما إنسانية تتجاوز حدود البلدان التي ظهر فيها ذلك الشعر.

ولعلّ جائزة نوبل قد أحدثت مبدئيا لترصّد مثل هذه القمم العالمية لكنها حُوّلت عن وُجْهتها الأصلية وأقحمت في أحكامها وتقييمها اعتبارات سياسية أضعفت مصداقيتها، فغلب عليها تجاهل مبدعي العالم الثالث والانهيار إلى من يتفق وتوجهات أعضاء لجانها، فلم يعد من الممكن الثقة في نتائجها للبحث عن عمالقة يمكن اعتبار مؤلفاتهم من تراث الانسانية. إنّا التاريخ وحده هو الكفيل بغرلة الآثار وتبتي الانسانية لها مثلما فعل بالنسبة إلى العديد من أصحاب السمفونيات كيبتهوفن وموزار وهيدن وكورسكوف وغيرهم، والرسمين من أمثال ليونارد دي فنشي وميكال أنج وبيكاسو وقويا وحتى الآثار التاريخية كالأهرام بمصر وقصر الحمراء بالأندلس وسور الصين ومدينة البندقية وآثار قرطاج وتاج محل وبصفة عامة كلّ المعالم التي تبتتها منظمة اليونسكو واعتبرتها من تراث الانسانية الذي يتحمّ تعهده والتعريف به.

أحييت أن أعرض هذا القسم النظري العام حتى يتسنى لنا استصفاء مؤلفات

تنطبق عليها بعض هذه المواصفات قصد ترشيحها إلى تبوأ منزلة عالمية والعمل على التعريف بها وإخراجها من حدودها الوطنية التي فرضتها عليها ظروف حضارية واقتصادية مختلفة بعضها يتعلق بالأفكار المسبقة التي لا يولي أصحابها أهمية إلا لمن يندرج في محيطهم الثقافي الضيق ويوافق نزعاتهم السياسية والايديولوجية، وبعضها الآخر يتعلق بضعف امكانيات النشر والتوزيع والترجمة والتعريف.

وإني أزعج أن الثقافة التونسية — بصفتها جزءا من الثقافة العربية — قد أفرزت عمالقة بعضهم قد حظيَ بَعْدَ باعتراف عالمي مثل العلامة ابن خلدون والبعض الآخر ثبّت مكانته في المستوى القومي مثل الشاعر أبي القاسم الشابي وآخرون كرّس البحث الجامعي منزلتهم في حدود الوطن كمرحلة لانتشار قيمهم على الصعيد القومي ثم العالمي ومنهم الأديب محمود المسعدي. إلا أن الحركة الفكرية والأدبية في الوقت الحاضر بصدد بلورة طاقات أخرى خالقة بدأت في العطاء الجاذ ولا يزال إنتاجها متواصلا، ولذا يصعب استصفاء أعلام في هذه المنزلة من الآن، لكن يمكن الانطلاق من بعض القيم الانسانية في إنتاج مجموعات منهم تمكّن من التكهّن بما سيؤول إليه هذا العلّيان الخلاق من بدور طيبة.

وقد ذكرنا ابن خلدون رغم أنه ليس من أهل العصر الحديث لأننا اعتبرناه مثالا للفكر الخلاق الرافض للأشواط المعرفية السابقة والمعاصرة له، واجتهد في ابتكار نظام فكري طريف اعتبر اكتشافا علميا بهر الناس ولا يزال إذ غاص بعمق في حقيقة العمران البشري وأركانه انطلاقا من تعريف جديد لمفهوم التاريخ، فاعتبر بهذا التعريف وتطبيقه واضع علم الاجتماع وصارت مقدمته موضوع المئات من الكتب والدراسات في العالم بأسره وفي مختلف اللغات.

وفي مجال الشعر عاش في الثلث الأول من هذا القرن شاب مرهف الحس عميق الوعي بحريّة الانسان والصمود في وجه من سَمّاهم «بطغاة العالم» غدت شاعريته صور واحات الجنوب التونسي وغابات الشمال، وشدائد صقلت موهبته الشعرية، وروافد تراثية ورومنسية ثقفت إنشائيته ودَفَعَتْهُ الى التعبير عن أعماق الذات البشرية في تفاعلها مع الطبيعة والمحيط الاجتماعي : لقد تجاوز إبداع الشابي حدود الذات والوطن الى الغوص في باطن النفس وعميق الوجدان ومناجاة الكون في حالات شعرية متقلبة بين القنوط والأمل، والنشوة العارمة والحزن الكبير، فأدّى في هيكल الحب صلوّاتٍ تمجّده وتجعل منه أسمى القيم الانسانية في الوجود. وقد ظهر أبو القاسم

الشابي في عصر هبت فيه ربح النهضة والاصلاح في المشرق العربي، ووفدت فيه على تونس روائع الأدب الروماني، ونتاج الأدب المهجري الساعي الى تجديد القوالب الشعرية وتنوع مصادر الالهام، فالتصهرت كل تلك الروافد في قلب الشاعر أولا ثم انعكست في إبداعه الشعري، فأفرزت ديوانا يزخر بالمعاني السامية والعواطف الجامعة التي — وإن بالغ الشاعر في تهويل جانب الحزن فيها — فإنها تقوم أحسن دليل على ما انتاب الشباب التونسي من حيرة وقلق بين الحريين. لقد فجّر الحب في فؤاده أكوانا وشموسا، ونجوما وربعا، ورياضا وطيورا، فجّر في صدره قصورا وغيوما و«حياة شعرية» هي في نظره من «حياة أهل الخلود» كما يقول في قصيدته «صلوات في هيكل الحب». وإله لمن التادر أن نجد شاعرا أراد الحياة كما أرادها أبو القاسم، وغنى لها كما غنى، فكان دوما يرفض بقوة حياة الخلدان والهوان التي فرضها الاستعمار على شعبه ويصيح فيه بأعلى صوته :

«ومن لم يعانقه شوق الحياة تبخر في جوهها واندثر
فويل لمن لم تشقه الحياة من صفة العدم المنتصر
كذلك قالت لي الكائنات وحديثي روحها المستر(1)

وازداد هذا الشوق رسوخا في نفسه في «لشيد الجبار»، في أبيات صارت من الحكم المتداولة بين الناس لشدة ما فيها من صدق اللهجة وقوة العزيمة والتعبير :

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشماء
أرنب إلى الشمس المضيئة هاربا بالسحب والأمطار والألواء
لا أرمق الظل الكئيب ولا أرى ما في قرار الهوة السوداء

وفي نفس الفترة تقريبا، وعلى وجه التحديد في نهاية الثلاثينات وبداية الأربعينات ألف الأستاذ محمود المسعدي مجموعة من الروايات التي تندرج في نفس الاطار اذ تتجّد هي الأخرى الارادة الانسانية والفعل الانساني، وتتوق شخصياتها إلى التجاوز والخلق، لا تبالي بما يتصب في طريقها من عقبات إذ كانت غايتها الخلود والاطلاق عبر الفعل وقوة الشكيمة. وإن مؤلفات المسعدي الابداعية ليست عديدة، فهي لا تتجاوز الثلاثة (حدث أبو هريرة قال — السد — مولد النسيان). ومع ذلك فهي تعتبر علامة هامة في تاريخ الأدب العربي الحديث لما فيها من أبعاد إنسانية ثابتة.

(1) من قصيدة «إرادة الحياة».

ولعل تحليل أهم الأحداث كفيل بإعطاء صورة واضحة عما تزخر به من قيم إنسانية أصيلة.

فحدث أبو هريرة قال...» ينتمي إلى الأدب القصصي ويعتبر في نفس الوقت امتدادا للقصص العربي القديم وإحياء وتجديدا له. وإن كامل الأحداث تدور في فلك شخصية رئيسية اختار لها المؤلف اسم صحابي شهير ومحدث من الققات. لكن الشخصية القصصية تختلف تمام الاختلاف عن الشخصية التاريخية وربما كانت نقيضها. فأبو هريرة في كتاب المسعدي إنسان قلبي متمرد لا يستقر على حال، أخرجه صديق له من جموده وتقليده فاكتشف الحسّ واللذة، فكان البعث الأول. ثم أغرق فيهما إلى حدّ الملل فوضع رجحانة رغم أنها وهبت من المتعة ألوانا، فطلب الغيبة لكنه لم يدركها إذ وقع من جديد في شرك الجسد وعوض أن يجد في الراهبة ظلمة الهداية دليلا يرشده إلى عالم الغيب والإيمان، أدخلها عالم المتعة «والدُّير يحسبنا نتعبد ونبتل وإلما كنّا في الشيطان» (ص 140). ثم جرب الحياة مع الجماعة فعلمها الزادة وبكر السيل وحياة الخصب والرخاء لكنه ما إن تخلّى عنها حتى المخلدت وعادت إلى تطاحنها، فغاب أمله وطلب المطلق وظن أنه بلغ غايته وأدرك لغز الحياة والموت وما وراء الموت. فكان البعث الآخر.

تلك أهم أحداث الرواية تحتزها وترتبها الترتيب المنطقي أي الزمني المخالف لترتيب اللوحات أو الروايات في الكتاب وتصرف الكاتب في الزمان وحتى في المكان هو الذي يُكسب هذا الأثر حداثة ما كانت الأحاديث والأخبار التي تقوم الرواية على أشكائها لتعرف شيئا منها.

أما كتاب «السّد» فقد اعتمد شكل المسرحية إطارا لأحداثه مع حفاظه على صور ومفاهيم وألفاظ مستقاة من التراث العربي والإسلامي. ذلك لأن غيلان شخصية مأساوية قوية قد يكون الإطار المسرحي أنسب للتعبير عن طموحاتها وآرائها، فأهم الأحداث تقوم على رغبة غيلان في بناء سدّ يجبس الماء الضائع في أرض ظمأى تعالي القحط والجفاف ويمتدع أهلها عن الاعتراض على موانع الالهة صاهبَاء وهواتف أنبيائها. فتمرد غيلان على تلك القوى الغيبية ولم يُثبِّه إيمان ميمونة ورضاها بالمُقدَّر. فنجح في التصدي للعراقيل وبنى سدّه رغم كل الصعاب، لكن سرعان ما هبت عواصف هوجاء وغضبت الطبيعة وانهذ السدّ وسقط أنقاضا. وكانت ميارى قد شدت أزره لما خذله عمّاله ودفعته إلى الماثرة على الجهد، فظهرت طيفا خيالا

ويعث في نفسه أملا متجددا وعزما وأرشدته إلى نور في الغاب منير، فقالا في صوت واحد : «لَتَعْلَمُنَّ بِرَأْسِنَا وَلَتَفْتَحَنَّ لَهْمُ فِي السَّمَاءِ بَابًا» وبذلك قُضِيَ عَلَى إِرَادَةِ غِيلَانَ بِالْفُشْلِ، لَكِنْ ذَلِكَ لَمْ يَمْنَعَهُ مِنَ التَّفَكُّيرِ فِي تَجْدِيدِ التَّجَرُّبَةِ لِأَنَّهُ يَعْتَقِدُ أَنَّ الْفَضْلَ كُلَّ الْفَضْلِ فِي الْفِعْلِ وَالْعَزْمِ.

ويتضح من هذا التحليل الموجز لأهم الأحداث أن هذا الكتاب ينتمي إلى جنس المسرح الذهني الذي يهدف إلى تبليغ أطروحة فكرية في شكل فني. وقد أثارت المسرحية لما نُشِرت لأول مرة سنة 1955 نقاشا حادا في الساحة الأدبية أذكاه المرحوم طه حسين بقوله : «وحسبك أي قرأتها مرتين ثم احتجت. إلى أن أعيد النظر فيها قبل أن أمني هذا الحديث، وهي بأدب الجلد العسير أشبه منها بشيء آخر» لكن بقية الفصل الذي خصصه لها ذلت على فهم عميق تختلف أبعادها، خاصة عندما ربطها بالتيار الوجودي القائم على الحرية والإرادة والمسؤولية، ولزأها في إطار وجودية إسلامية عميقة الجذور في التراث العربي الإسلامي.

ولا يقل مدين في «مولد التسبان» عزيمة عن غيلان. فهو أيضا أراد تجاوز حدود الذات الإنسانية بإرادته الخلود. فقد ساءه أن يرى الناس يجذون ويسعون فيميئون الطعام للودود والفناء، وأزعجه أن يتداوى الناس بالأروام والقيب، فبنى مارستانا يعالج فيه المرضى ويصدّهم عن الاستعانة بسحر رنجهاد سادنة عين سلهوى، وأحب أن يركب عقارا يعيش أبدا من يتناول منه. ولما مات له أول ميت انتابه الشك في قدرة أدويته في القضاء على ما يسميه أبو العتاهية بـ «هادم اللذات»، وفكر في الاستعانة بدوره بسحر رنجهاد. فأدخلته الغاب ورافقته إلى عين سلهوى وأرآه كيف يُعاني الأموات من ذكرى أجسادها، وعلمته أن يطهر من الزمان دواءه لأن الزمان هو الذي يجعل الروح تحنّ إلى الجسد حتى بعد الموت. وكان أول من تناول الدواء الذي ركبّه. فظنّ أنّه أدرك الخلود... ساعة. لكنّ جسمه انهار وتعفنّ في لحظات. وبذلك فشل هو الآخر في نيل الخلود. إلّا أن ليلى التي كانت تعترض على تجاربه قد أصابها بعد موته عدوى الإرادة، فكانت نهاية مدين بداية لها. وهكذا تتجدد عبر ليلى التجربة الإنسانية وتبقى على الأمل في نيل المراد.

إن بعض من اطلع على هذا الأدب اعتبره أدب الهزيمة تتوج القرد وتفلّ العزائم. ولرّ صبح هذا الفهم لما كان لأدب المسعدي قيمة فكرية تذكر، إذ لا يُعقل أن يدعوا الفن الرفيع إلى اليأس والتشاؤم ويبقى مع ذلك إشعاعه ويُعده الانساني. لكن تحليل الجواب الفنية كفيلا لمعرفة غاياته على حقيقتها.

لقد ركزنا الاهتمام على هؤلاء الأعلام الثلاثة ابن خلدون والشابي والمسعودي لأن إنتاجهم يمثل حلقات منتهية أو تكاد إذ الثالث لا يزال على قيد الحياة لكنه انقطع عن الإبداع بسبب مشاغل سياسية ومهام حكومية وبرلمانية. ومؤلفات الشابي والمسعودي ظهرت قبل الاستقلال (1956) الذي يمثل منعرجاً هاماً في الحياة الوطنية غير وجهة الأدب والفكر. فبدون أن يخرج الإبداع عن القيم الانسانية فإن وجهته تحولت من منزلة الإنسان في الكون إلى منزلته في المجتمع. وبذلك تحول التركيز من حيرة الفس البشرية إزاء الوجود والحياة والموت إلى ضغط إلهام المشاكل القائمة في البيئة والمجتمع. وهذا لا يقل أهمية في نظرنا عن القضايا الفلسفية العامة التي حيرت الجيل السابق. فالعصر صار عصر الصراع من أجل تحقيق الذات وإثبات الهوية والخروج من التخلف، وعصر المطالبة بالحرية والعدالة الاجتماعية في توزيع الثروات الوطنية وحتى العالمية.

والواقع أن هذه القضايا ليست وليدة ما بعد الاستقلال فقد تفتن إلى أهميتها رجل معاصر للشابي حصر اهتمامه في قضيتين حضاريتين: الشغل والمرأة. فقد لاحظ الطاهر الحداد (1901 - 1935) أن العمال التونسيين مستغلون من قبل الأجانب، فعمل صحبة الزعيم النقابي محمد علي الحامي على إنصافهم وتأسيس تعاونيات عمالية وعلى فصل النقابات التونسية عن النقابات الفرنسية. وبذلك جمع بين الفكر والعمل وخلد ملحمة العمال وتوقهم إلى الحرية في كتاب لا يزال شاهداً على مرحلة هامة من تاريخ تونس الحديث⁽¹⁾. أما كتابه الثاني⁽²⁾ فقد انتقد بواسطته وضعية المرأة العربية في عصره ودعا إلى تحريرها من رقة التقاليد البالية متحدداً شيوخ الزيتونة الذين تخرج عليهم. فحققوا على جرأتهم وجردوهم من لقبه العلمي وأجبروه على السكوت سنين طويلة إلى وفاته في سن مبكرة (34 سنة)، شأنه في ذلك شأن الشابي الذي توفي قبله بسنة واحدة صغير السن أيضاً (26 سنة).

لكن ثمار هذا وذاك أتت أكلها بعد الاستقلال إذ استؤنفت تجربة الحداد التعاضدية ونشأت منذ الأربعينات حركة نقابية وطنية ونصّ دستور البلاد على المساواة بين الرجل والمرأة في كامل الحقوق (الفصل السادس).

وفي هذا الجو الجديد الذي تسوده رغبة قوية في البناء وإثبات الهوية ظهرت

(2) هو كتاب «العمال التونسيون» (1927)

(3) «امرأتنا في الشريعة والمجتمع» (1930)

مجموعات من الأدباء انطلقوا من الواقع وعبروا عن بعض القيم الأساسية، باحثين عن أنماط أدبية ومسرحية طريفة يستلهم بعضها التراث قصد التجدر في حضارة عريقة ويستفيد من الروايد الأجنبية لكنها تحاول في الآن نفسه أن تتجاوز كل مخزوناتها الثقافية لابتكار أشكال تعبيرية متميزة.

ولعل أهم هذه القيم في إنتاجنا الحديث ما يتعلق بالعدالة الاجتماعية. وقد عبر عنها كتاب وشعراء ذوو مبادئ اشتراكية وطموحات تنزع إلى المساواة بين الجميع لذلك منهم على سبيل المثال منور صمادح والميداني بن صالح وصالح القرماذي في بعض قصائدهم وعبد القادر بن الشيخ في روايته «ونصبي من الأفق» فهؤلاء جميعا قد صوروا — كل حسب أسلوبه الشخصي — ما في المجتمع من تفاوت طبقي وتوق إلى حياة كريمة في مأمن من غوائل الفقر والجهل والمرض. لقد ظهر العمال الزراعيون والنازحون والبؤساء في أدب هؤلاء في صورة الفئات الضعيفة المحتاجة إلى من يبلغ صوتها ويلفت الانتباه إلى أوضاعها. ولم تكتس هذه الآثار صبغة خطافية شعبية تثير الحماس أو الشفقة أو تقوم بالدعاية الرخيصة إلى مذهب سياسي معين بل حاول أصحابها أن يوظفوا الفن الشعري أو الروائي للتعبير عن تلك الطموحات المشروعة.

وإن هذا كله لشديد الصلة بقيمة حديثة صارت لشموها شعوب العالم الثالث بأسرها إنسانية وهي الصراع من أجل الخروج من التخلف. وقد تشكل هذا الصراع في صور مختلفة كالثورة على الجمود والتقاليد والبيروقراطية والدعوة إلى البناء الحضاري المتين. ومعانٍ كهذه ما كانت وحدها كافية لإعطاء قيمة للمؤلفات الحاملة لها لو لم يَكْسُها الفن حُلّة جمالية وبإختصاص في روايات مصطفى الفارسي الخرز علي جائزة لوتس والبشير خريف ومحمد رشاد الحمزاوي والمادي بن صالح وعبد المجيد عطية وفي أقاصيص الطاهر قيقه وعروسية النالوتي وحسن نصر. وإن ضيق المجال لا يسمح بتحليل آثار كل هؤلاء الكتاب لاستخراج ما في أدبهم من قيم حضارية لكن نكفي بالإشارة إلى روح التعبير التي تدفعهم جميعا إلى تصوير شخصيات ومواقف يفهم منها الاهتمام بقضايا العصر والتقدم في بلاد فتية رافضة للأوضاع المتردية التي توارثتها الأجيال السابقة.

ولا شك أن نفس الدوافع هي التي تكيف إنشاء العديد من الكتاب التونسيين الآخرين المتمسكين بقيم أخرى إنسانية في جوهرها لكنها تكتسي صورا ظرفية وإقليمية بحسب المناطق التي تعالج فيها. فالحرية بجميع أشكالها محور هام للعديد من المؤلفات

إذ تحول الكتاب التونسيون من المطالبة بالاستقلال السياسي الى المطالبة بالحريات الفردية وبالمخصوص حرية التعبير والتفكير. وقد لاحظ بعضهم أن الحركات الثورية تبدأ جماعية واضحة المرامي ثم يتقلص نفوذ الجماعة وتتجمع السلطة لدى مجموعة محدودة من الأفراد إلى أن تبلغ درجة الحكم المطلق. ذلك ما لا حظته عز الدين المدني في العديد من ثورات بلدان العالم الثالث وعبر عنه في مجموعة من المسرحيات القيمة مثل «ثورة صاحب الحمار» (1971) و«ديوان الزنج» (1973) و«الحلاج» (1973) و«الغفران» (1977) و«مولاي السلطان الحسن الحفصي» (1977)، كما عبر عنها في مجموعتيه القصصيتين «خرافات» و«من حكايات هذا الزمان» وفي قصة «العدوان». لقد ظهر الكاتب في جميع هذه المؤلفات شديد التعلق بقيمة الحرية التي قرنها دوماً بمفهوم الثورة لكن بمنظار نقدي يغربل زائف الثورات ويقسو على أهل الردة من ذوي المطامح الفردية. وقد تميزت مسيرة هذا الكاتب الأدبية بالبحث الدائم عن أشكال تعبيرية طريفة تنطلق من التراث لتوظيف مادته التاريخية وأشكاله الفنية لكن تتجاوز بحركة «تجريبية» لا تطمئن الى يسير الحلول وجاهز القوالب.

وفي نفس الوقت اتجهت مجموعة من الشعراء الشبان إلى وجه آخر من وجوه قضية الحرية في الوطن العربي، فساءهم ما يعانيه الشعب الفلسطيني من اضطهاد وآلمهم أن تغتصب حقوقه بأبشع الصور بينا الضمير العالمي لا يبالي بهذا الانتهاك المفصوح للحرية، والضمير العربي عاجز عن تصوّر أقوم السبل لوضع حدّ لهذه المظلمة الشنيعة. فركّز أولئك الشعراء العديد من قصائدهم على التشهير بهذه الأوضاع والتعبير عن نقيمتهم على من يتعهدها بالصمت أو الشقاق أو اللامبالاة. لكن العديد من القصائد لا يزال قائماً على شعارات بدل الانجاء بما يحير الوجدان من مهموم ولما كان أولئك الشعراء الشبان في بداية الطريق فبحن ننتظر أن يتمخض غليانهم عن أعلام أفذاذ يضاف عطاؤهم إلى الرواد ويثرون الأدب العربي بله العالمي بشهادة قيمة عن جرح فلسطين النازف...

ومما يبعث على التفاؤل أن نفس هذا الشعر لا يخلو من نفحات وجدانية تستلهم الدات وتندرج ضمن أهم القيم الانسانية القائمة على تأملات باطنية تتميز بالحيرة والقلق. ونحن في بعض الأحيان لا ندرك سبب كل ذلك التهور والغموض في الأحاسيس والانفعالات باستثناء التعبير عن عاطفة الحب التي لا تزال من أهم القيم الانسانية على الاطلاق.

ويزداد الأمر غموضاً عندما يلتجئ بعض الشعراء إلى تصورات لا تمت الى واقع الصراع بصلة بل يمكن ربطها ببعض النفحات الصوفية التي التجأ اليها العباد قديماً هروباً إلى الله من زحمة هموم الدنيا. وربما أمكن ربط هذا اللجوء إلى الغيب بنهايات مؤلفات المسعدي التي يقع فيها تصعيد الإرادة نحو السماء اثر خيبة الأبطال في الأرض. فابتهالات محمد الغزي في ديوانه «كتاب الماء، كتاب الجمر» ومنصف الوهايمي في «ألواح» قد لا تفهم على حقيقتها إلا إذا أدرجناها في هذا الاطار القائم الذي يدفع الشباب إلى البحث عن آفاق جديدة قديمة اثر صدمة مرارة الواقع واليأس من تغييره. وإذا ما نظرنا إلى هذه التجربة بهذا المنظار الانساني أمكن تفهم تلك المسيرة الروحية واعتبارها شهادة على محطة روحية لجأ إليها بعض الشباب ببلادنا كما لجأ بعض شبان أوروبا إلى حلول من صنف آخر كتعاطي المخدرات والحرية الجنسية المفرطة والتهمس وأصناف من الموسيقى ومذاهب دينية شرقية الأصول والسياحة خارج حدود مجتمعات الاستهلاك.

لقد أجبرنا إطار البحث على اختزال بعض التجارب رغم أهميتها في حين أطنبنا نسبياً في التجارب المنتهية، وذلك لأن أدب المنتجين الأحياء لا يزال متواصلاً ولا يمكن أن نصدر حوله أحكاماً نهائية إلا عندما يكتمل. عند ذلك يمكن أن يستصفي التحليل المتعمق قيماً هامة تساهم بها الثقافة التونسية في تراث الانسانية، بها ومثيلاتها في سائر الأدب العربي يمكن لنا التصدي للغزو الثقافي الجارف.

الادب التونسي الحديث والمعاصر

في الدراسات الاسبانية

لقد تركزت جهود المستعربين الاسبان منذ نهاية القرن الماضي على دراسة التراث العربي في الأندلس وتاريخ الأدب الأندلسي وأهم أعلامه وبحثوا في علاقات الحضارة العربية الاسلامية بالحضارة الأوروبية في ميادين العلوم والآداب، ولن العمارة والصنائع وكانوا يهدفون الى احياء تراث صاروا يعتبرونه جزءا من عطاء بلادهم بعد أن تنكر له أسلافهم اثر طرد آخر ما تبقى من المسلمين واليهود في القرن السابع عشر. وقد تفتنوا اليوم الى أهمية المرحلة العربية الاسلامية في تاريخهم، فاحتضنوها باعتراز، وسعوا الى ابرازها بشتى الوسائل.

ومنهم من ذهب الى أبعد من ذلك، فاهتم بتطور الاداب العربية عموما في المشرق والمغرب قديما وحديثا، قصد فهم أعمق لتراث بلادهم والتعرف على مدى ما وصل اليه الأدب العربي من نمو. فأسست المعاهد، وبعثت المجلات المتخصصة، وألفت الكتب في تاريخ الأدب العربي ومختارات مترجمة منه الى الاسبانية للتعريف بأهم أعلامه وبمناذج من انتاجهم. وهو أمر طبيعي بل ضروري خاصة في هذه المرحلة الهامة من تاريخ العلاقات العربية الاسبانية المبنية على التفاهم والتقارب، بعيدا عما كان يطبعها في بعض الحقب من تنافس سياسي على التحكم في مسالك التجارة في حوض البحر الأبيض المتوسط، وتخاصم ديني بين المسيحية والاسلام يقيننا أن رواسته قد أمحت نهائيا من القلوب، ولم يبق غير الحنين المشترك الى حضارة ازدهرت في الاندلس في عصر كانت فيه الانسانية خارج دائرة الضوء.

وفي هذا الاطار يندرج اهتمامهم بالأدب التونسي بوصفه جزءا من الأدب العربي المعاصر يساهم في اثراته وتطويرة، ويضيف إليه خصوصية قد لا يقدر عليها إلا من تشبع بالتراث العربي وتفتح على الابداع الكوني مستفيدا منه، ومتجاوزا لحدوده ومقوماته.

فلذلك تنوعت المؤلفات الاسبانية المهتمة بالأدب التونسي. فبعضها تعرض اليه في نطاق دراسات عامة تتعلق بالأدب العربي المعاصر بأكمله وتبرز مساهمة كتاب المغرب العربي في انشاء تراث جديد تبلورت معالمه بعد النهضة، وبعضها الآخر تركز

على الأدب التونسي وحده دراسة وتقييما وترجمة. وقد كفانا الأستاذ مرتيت منتابث (Martinez Montavez) مؤونة البحث في الصنف الاول المتعلق بمجهود المستعربين الاسبانيين في التعريف بالأدب العربي عموما وذلك في بحثين قيمين ترجم أحدهما الى العربية بعنوان : «العلاقات الأدبية العربية الاسبانية المعاصرة» ونشر في مجلة الاقلام العراقية سنة 1980 والثاني تنمة له ونشر في لغته الأصلية فقط بعنوان «الأدب العربي واسبانيا» (La literatura árabe y Española)⁽¹⁾ وقد استعرض في هذين البحثين مختلف الاعمال التي اهتم أصحابها بالأدب العربي الحديث تاريخا وترجمة وذيلهما بقائمة بيبليوغرافية هامة في الموضوع. أما الصنف الثاني أي الكتب والفصول الخاصة بالأدب التونسي فلم تجد الى حد الآن من يعرف بها ويقيمها. وقد قام نفس الباحث بعمل كان في الامكان أن يفي بالحاجة لو وسّعه الى هذا الجانب. فمقاله المنشور في «الكراسات التونسية»⁽²⁾ بعنوان «مظاهر الموضوعات التونسية في الفكر والأدب الاسبانيين المعاصرين» ليست له — على أهميته — صلة متينة بموضوعنا هذا. فقد وصف فيه مشاهدات كوديرا زيددين (Codera, Zaydin) وبولس بويجس (Pons Bolgues) في مطلع هذا القرن. ونصوبهما جغرافية سياسية تشير الى صور من الحماية الفرنسية بتونس. وحلل مرتيت منتابث في نفس المقال نصوبا أدبية لبعض القصاصيين الاسبانيين الذين استوحوا بعض الصور من البيئة التونسية في الربع الأول من هذا القرن.

لذلك رأينا أن نبحث في منشورات المعهد الاسباني العربي للثقافة وفي مجالات «أندلس» و«المنارة» و«أرواق» و Calamo وفي ما تجمع في المركز الثقافي الاسباني بتونس من كتب علنا نظفر بأكثر ما يمكن من الوثائق المتعلقة بالموضوع. وقد كان العمل البيبليوغرافي الذي قام به كل من عبد الوهاب الدخلي⁽³⁾ وجان فونتان⁽⁴⁾ في نطاق بيت الحكمة خير دليل لمعرفة صور الأدب التونسي في آثار الدارسين والمترجمين في جل لغات العالم. فلهمما شكرنا على هذين العاملين الجليلين.

(1) Martinez Pedro. La literatura arabe y Espana, Revista de la comision nacional, n° 27-28-29.

(2) Cahiers de Tunisie N° 103 - 104 (1978), pp. 175-188.

(3) دليل الأدب التونسي الحديث والمعاصر المترجم الى اللغات الأجنبية (نسخة تحريرية وقيمة لم تنشر).

(4) بيبليوغرافيا الأدب التونسي، منشورات بيت الحكمة 1986.

وقد رأينا أن نخصص قسما وصفيا يتناول بالتحليل الدراسات العامة والخاصة المتعلقة بالأدب التونسي الحديث والمعاصر وقسما تقييميا نبين فيه مدى أهمية أعمال الدارسين والمترجمين الأسبان و مقاييس اختيارهم لبعض الأعلام والآثار دون البعض الآخر، وقسما تفسيريا نوضح فيه هذه الظاهرة خاتمين ببعض الاقتراحات الرامية الى تكثيف الجهود المبذولة وتوسيع دائرة الاهتمام الى اثار أخرى لم تزل حظها من التعريف في اللغة الاسبانية على أهميتها.

ويمكن أن نستعرض في مرحلة أولى الكتب والدراسات العامة التي اهتمت بالتعريف بالأدب العربي المعاصر في المشرق والمغرب ورصد المكانة المخصصة للأدب التونسي في هذه الدراسات قبل أن نفرد له كتب ومقالات خاصة به.

ويبدو أن أول من اهتم بهذا الموضوع الاستاذ مرتينث منتابث الذي كرّس العديد من مؤلفاته لتحسيس مواطنيه بأهمية الاطلاع على الأدب العربي، وكشف لهم عيونه وأبرز اتجاهاته وظهر أول كتاب له في الموضوع متأخرا نسبيا اذ لم نعر على أي كتاب أو دراسة عن الأدب العربي الحديث قبل سنة 1958 التي ظهر فيها كتابه «الشعر العربي المعاصر» (Poesia arabe contemporanea) وهو يحتوي على 288 ص خمسون منها مقدمة تأليفية عن النهضة وعن تطور الشعر العربي من القرن التاسع عشر الى منتصف القرن العشرين تعرض فيها الى أهم الاتجاهات الشعرية في مصر ولبنان والأردن والمغرب وإلى أهم المقومات الجمالية للشعر العربي المعاصر. وخصص بقية الكتاب لترجمة 81 قصيدة لـ 55 شاعرا منها أربع قصائد لثلاث شعراء تونسيين وهي قصيدة «الحرية» لمحمد [الشاذلي] خزندار⁽⁵⁾ الذي عرف به تعريفا موجزا وأكد على شعوره الوطني، وقصيدتا الشابي «شعري» وأيا الليل⁽⁶⁾، وقد رأى الباحث في شعره شبا بالشعر الأندلسي وبخاصة شعر ابن خفاجة في الطبيعة، وقصيدة للشاذلي زوكار الذي اعتبره من الشبان المجددين في عصره.

وبذلك خصص للشعر التونسي عشر صفحات من مجموع الكتاب واقتصر على ثلاثة أسماء ليست كلها ممثلة للشعر التونسي المعاصر في حين كانت أشعار مصطفى

(5) مرتينث منتابث. الشعر العربي المعاصر ص 107 الى 109.

(6) نفس المصدر ص 275 — 278.

خريف وسعيد أبي بكر ومتور صمادح^(٨) أقرب الى تمثيل الشعر التونسي في تلك الفترة الى جانب خزندار والشايب. ومهما كان الأمر فان كتاب الاستاذ متابث يعتبر رائدا في موضوعه إذ نهج الطريق الى غيره من الباحثين.

فبعد سبع سنوات ظهر كتاب ثان عن الأدب العربي خصصه مؤلفه كالفز فازكر (Calvez Vasquez) للقصة العربية سماه «قصص عربية جديدة»^(٩) عرّف فيه بآثار القصاصين المشاركة محمد تيمور ومحمود تيمور ومحمد البدوي ويحيى حقي وعبد السلام العجيلي وعيسى الناعوري ويوسف ادريس ويوسف الشاروني ولبلى بعلبكي وزكريا تامر وغادة السّمان وخصص ما يقارب العشرين صفحة من مجموع 216 لكاتبين من تونس هما ناجية ثامر⁽¹⁰⁾ وعبد الرحمان عمار (ابن الواحة)⁽¹¹⁾. وقد نشرت قبل 1965 تاريخ صدور الكتاب روايتا العروسي المطوي «ومن الضحايا» (1956) و«حليمة» (1964) ورواية علي الدوعاجي «جولة في حانات البحر الأبيض المتوسط» (1962) ورواية البشير خريف «برق الليل» (1961) ورواية رشاد الحمزاوي «برودة مات» (1962) ومجموعة قصصية محمد المرزوقي بعنوان «عرقوب الخير» (1956) ومجموعة ثانية بعنوان «في سبيل الحرية» (1956) ومجموعة «بين زوجتين» (1957) وأخرى للصادق ماريغ بعنوان «بين عصرين» (1961) وقد ذكرت كل هذه المؤلفات القصصية التي ظهرت قبل 1965 لأبين أن الاختيار لم يكن حسب مقاييس الجودة الفنية ومصادقية التمثيل بل كأنه وليد ظروف وصدف سنحلها فيما بعد.

وفي السنة الموالية اصدر الأستاذ خوان فرت (Juan Vernet) كتابا بعنوان «الأدب العربي» (Literatura árabe) توخى فيه الشمولية والايجاز. وهو من صنف الكتب العامة الهادفة الى التعريف والتقييم في نفس الوقت أي من صنف كتب المستشرقين الفرنسيين التي تحمل نفس العنوان أهمها لقاستون فيات⁽¹²⁾ (G. Wiet) وشارل بلا (Charles Pellat) والدري ميكال (André Miquel). ويبدو أن هذا الكتاب

(٧) نشر متور صمادح قبل ظهور هذا الكتاب خمسة دواوين هي : الفردوس المنقصب (1955)، فجر الحياة (1955)، وحرب على الجوع (1955)، وشهداء (1956) وصراع (1956).

(٨) Calvez Vasquez - Nuevos cuentos arabes, Madrid 1965, p. 216.

(٩) المصدر السابق ص 191 الى 201.

(10) المصدر السابق ص 203 الى 210.

(11) Maria Jesu Viguera y Marceline Villegas. Narraciones arabes del siglo XX^o, 1 ed. (12) Madrid 1969.

لقي صدى طيبا فأعيد طبعه بعد سنتين فقط. ولم يذكر فيه من الأدباء التونسيين سوى الطاهر الحداد وعلي الدوعاجي والبشير خريف. ولا شك أنه قد أحسن الاختيار لكن طبيعة كتابه لم تسمح له بالزهد من الشمول.

ومهما كان الأمر فانه أشمل من كتاب فيقيرا وفليبيقس «قصص عربية من القرن العشرين»⁽¹²⁾ الصادر سنة 1969 والذي احتوى نصوصا لميخائيل نعيمة واميل يوسف عوّاد من لبنان وسيمرة عزام من فلسطين وخمسة قصاصين من سوريا هم عبد السلام العجيلي وحسيب الكيالي وعادل أبو شنب وزكريا تامر وسعيد حورانيّة ومن الأردن عيسى الناعوري ومن العراق فؤاد التكريلي وذنون أيوب ومن مصر محمد عبد الحليم عبد الله ومصطفى محمود ونجيب محفوظ ويوسف ادريس وثروت أباطة ولم يتضمن أي نص لأي كاتب مغربي

ولم يجد الشعراء المغاربة أيضا مكانا في كتاب مرتينث منتايت «شعراء عرب واقعيون» (Poetas arabes realistas) الصادر بمدريد سنة 1970. فقد اختار فيه قصائد للبياتي وعبد المعطي حجازي والسياب وخليل حاوي وصالح عبد الصبور وسعدي يوسف، ويبدو أنه لم يجد قصائد تولسية تماشي وموضوع كتابه. وقد ركّز نفس الباحث دراسته المنشورة في «مجلة المنارة» سنة 1971 بعنوان «الشعر النسائي العربي اليوم» (Poesia femenina arabe de hoy)⁽¹³⁾ على ثلاث شاعرات عربيات هنّ نازك الملائكة وفدوى طوقان وسلمى خضراء الجبوسي دون أن يوسّع اختياره لشاعرات مغربيات ولعلّه لم يجد في ذلك التاريخ اسما في مستوى الأسماء المذكورة.

يجب أن نتظر اذن السنة الموالية (1972) لنجد امرأة باحثة هي ليونور مرتينث (Leonor Martinez Martin) حتى تتلافى النقص وتدرج في كتابها «مختارات من الشعر العربي المعاصر» ترجمة لنص الشاعرة التونسية زبيدة بشير⁽¹⁴⁾ الى جانب قصيدتين للشايب⁽¹⁵⁾ وقصيدة لجعفر ماجد⁽¹⁶⁾. فهذا الكتاب مفيد لشموليته ولاحتوائه مقدمة عن النهضة وعن الشعر السياسي والاجتماعي وعن ازدواجية لغة الشعراء وعن

(12) Pedro Martinez Montavez. Poesia Feminana arabe de hoy. Almenara 1, 1971, pp. 87-110.

(13) Leonar Martinez. Antologia de poesia arabe contemporanea. Madrid 1972, p. 208

(14) نفس المصدر إيها الحب ص 205، إرادة الحياة ص 206.

(15) نفس المصدر، ص 210

(16) نفس المصدر ص 212.

أشكال الشعر العربي ومواضيعه. وقد ترجمت فيه 127 قصيدة ومقطوعة لـ 84 شاعرا وشاعرة من مختلف أقطار الوطن العربي.

ولم ينقطع الأستاذ مرتين عن البحث الدؤوب والتأليف فأصدر كتابا أساسيا سنة 1974 بعنوان «مدخل الى الأدب العربي المعاصر». وهو في نظرنا أحسن كتاب باللغة الاسبانية يبرز مدى ثراء العطاء العربي في الأدب المعاصر. وخلافا للعديد من الكتب السابقة فهذا الكتاب يخلو من النصوص المترجمة اذ له طابع تألفي عام يهدف الى تقريب الأدب العربي من قراء الاسبانية. وقد برهن مؤلفه على اطلاع واسع على الأدب التونسي فذكر أهم أعلامه الذين برزوا الى تاريخ صدور كتابه فاستشهد بمؤلفات المسعدي والدوعاجي والطاهر الحداد ومصطفى الفارسي ورشاد الحمزاوي وبشير خريف وعز الدين المدني والحبيب بولعراس وغيرهم من كتاب القصة والمسرحية وذكر خزندار وكرباكة وقبادو والشابي ومصطفى خريف ونور الدين صمود وجعفر ماجد والطاهر الممامي وغيرهم من الشعراء. وتابع في هذا الكتاب منهجا تاريخيا تدبرج بواسطته عبر حقبة تاريخية محددة بأحداث سياسية هامة كالحريين العالميتين وثورة الضباط الأحرار في مصر وحرب جوان 1967. وهذا التقسيم لم يمنعه من تخصيص فصول للمشرق وأخرى للمغرب العربي. وظهر في هذا الكتاب نضج معرفة هذا الباحث بالأدب العربي المعاصر وشغفه بثمراته للتعريف به.

وكان هذا الكتاب منطلقا لبحوث أخرى مختصة في مواضيع محددة منها كتيبه الصادر سنة 1975 بعنوان «أغان عربية جديدة لغرناطة» (Nuevos cantos arabes a Granada) ترجم فيه قصائد محمد علي شمس الدين وشوقي بغداددي وحامد سعيد وعبد الوهاب البياتي ونزار قباني وسليمان العيسى ولم ينس اهتمام شاعر تونسي بنفس المدينة وهو رياض المرزوقي. وليست المواضيع الاسبانية في الأدب العربي هي وحدها التي استقطبت اهتمامه. فكتابه «فلسطين في الشعر العربي الحديث» الصادر سنة 1980 في 244 صفحة دليل على تعاطفه مع القضية الفلسطينية وولعه بالشعر المجد لبطولاتها.

وبذلك يتضح أن للأستاذ مرتين مونتاث فضلا كبيرا على الأدب العربي في مشرقه ومغربيه اذ جل المؤلفات التي حللناها وأبرزنا حضور الأدب التونسي فيها من تأليفه. وسنرى أنه لم يقتصر على هذه المؤلفات العامة بل كانت له مساهمات في الدراسات الخاصة بالأدب التونسي أيضا.

2 — الدراسات الخاصة بالادب التونسي

هي أطروحات جامعية وفصول في مجلات وكتب مختارات أدبية وترجمة كاملة لبعض المؤلفات التونسية وهي — وان لم تتجاوز العشرة عناوين — بداية طيبة يمكن العمل على إثرائها.

وأول هذه البحوث المختصة — فيما نعلم — رسالة جامعية نوقشت بجامعة كنبولوتس بمدريد (كلية الفلسفة والآداب) سنة 1970 لفرنندو برال كالفو (Fernando Peral Calvo) بعنوان «الأدب التونسي منذ الاستقلال (La Literatura tunecina después la independencia)». ولما كان هذا البحث غير منشور فلا يسعنا إلا أن نعتمد على مقال نفس الباحث المنشور في مجلة «المنارة» سنة 1972 بعنوان «Figuras de la ultima poesia tunecina» (وجوه من آخر ما ظهر من الشعر التونسي) خصصه لتقديم ثلاث قصائد لفصيلة الشابي بعنوان «عرفت خطاي لغة النفي» و«جوعي سوف يأكل العالم» و«الرقصة الأولى» وثلاث قصائد لمحمد الحبيب الزناد نشرت في مجلة الفكر سنتي 1969 و1970 وثلاث قصائد للظاهر الهمامي نشرت في نفس المجلة سنتي 1970 و1972 وهي «رسائل دموية» و«بناء» و«حناجر». وترجم الباحث كل هذه القصائد الى الأسبانية. وفي السنة الموالية ناقشت ميسي ففليسون (Misi Veglisson, Josefin) في كلية الآداب بجامعة برشلونة رسالة بعنوان «الأدب التونسي من سنة 1968 الى 1972 من خلال مجلة الفكر». وقد أمكننا الاطلاع على هذا العمل مرقونا في 125 صفحة فلاحظنا أنه ينقسم الى قسمين : الأول في القصة القصيرة والثاني في الشعر، وذيلت كلا من القسمين بمختارات ترجمتها الى الأسبانية.

وقد ركزت تحليلها في القسم الأول على خصائص الأقصوصة واتجاهاتها ولغتها ومواضيعها وأساليبها وأهم أعلامها واستنتجت أن المشاغل الاجتماعية والسياسية تطفئ على اهتمامات القصاصين التونسيين، ورأت ثلاثة اتجاهات رئيسية تسود القصة القصيرة في تلك الفترة وهي الاتجاه التقليدي الظاهر في كتابات الجيل السابق للاستقلال، والاتجاه الطلائعي الظاهر في كتابات الجيل الجديد من الكتاب الشبان ولكنهم يمثلون أقلية بينهما مجموعة من الكتاب تجمع بين الاتجاهين. وجعلت ضمن الاتجاه الأول البشير خريف والطيب التريكي ومحمد رشاد الحمزاوي ومحمد فرج الشاذلي، وضمن الاتجاه الثاني عز الدين المدني وسهير العيادي ومحمود التونسي

ورضوان الكوفي جعلت في الاتجاه الثالث مصطفى الفارسي وحسن نصر ورشيد الغالي. والملاحظ أنها اقتبست هذا التصنيف من مقال البشير بن سلامة المنشور في مجلة الفكر (جانفي 1970) بعنوان «أضواء على القصة التونسية المعاصرة» ومن مقال محمد صالح بن عمر المنشور في نفس المجلة (مارس 1970) بعنوان «لماذا الأدب الطلائعي التونسي؟» وقد بينت الباحثة من جهة أخرى أن مواضيع الحياة اليومية وصورها تتكرر في الأقاليم مهما كانت اتجاهات أصحابها الفنية. وهذا يعود إلى ظهورها في وقت كانت تعيش فيه البلاد مرحلة تحول وثقو. ومن حيث الفن تبنت آراء النقاد التونسيين حول تأثير القصاصين بالرواية الجديدة في فرنسا وبالأخص بعز الدين المدني وأبراهيم بن مراد ومحمد صالح بن عمر في الموضوع. وقد اتفقوا جميعا على أن القصة في تونس تجاوزت المؤثرات الأجنبية وحاولت استحداث طابع شخصي مميز وختمت بقولها : «ويمكن أن نثبت أن هذا الأدب الطليعي عميق الطرافة، عميق التجذر في التراث العربي وبالأخص تونس» أصيل «Mantenomos pues que esta literatura de vanguardia es profundamente arabe, y sobre todo profundamente tunecina».

ثم خصصت الباحثة مجموعة من الفصول القصيرة لدراسة مفردة لأقاليم سمير العيادي وعز الدين المدني وأبراهيم بن مراد ومحمد الباردي والبشير بن سلامة ومحمود التونسي وغيرهم وترجمت نماذج من أقاليمهم...

أما القسم الثاني فحللت في بدايته رواسب الشعر الكلاسيكي وأوزانه في شعر مصطفى خريف والهادي نعمان ومحمد مزهود ومحمد الشعري وحادي الباجي وأفردت ليعقوب ماجد ضمن هذا الاتجاه مكانة خاصة فعرفت به وبينت روافد الثقافة العربية والثقافة الغريبة في تكوينه وأشارت إلى أن غرض الغزل يغلب على شعره إلى جانب شعر ملتزم في نظرها بمساندة النظام الحاكم مستشهدة بأبيات له في مدح الرئيس بورقيبة⁽¹⁷⁾ ويتبين يرد فيها الشاعر على من عاب عليه موقفه الملتزم يقول فيما : ولم أنشد إلا كما شئت حرا ولم ألتزم غير صدق البيان صدقت الفن في سري وجهري وحسب الفن أن يبقى رصيدي

(17) وأشارت أعناقها لتراه واستطالت كأنها تتمدد
فارس أسمر أخيا نحيف وأكف سمراء ترغبي وتردد
ص 79، والشاهدان أخذتهما من ديوان «نجوم على الطريق»، (تقديم محمد مزالي).

ثم حللت شيئا من شعر زبيدة بشير وماتور صمداح وأحمد مختار الوزير ونور الدين صمود ورياض المرزوقي والمنصف الوهايمي والطيب الرياحي ومحمد الشابي. وأولت الباحثة مكانة لانتباه «غير العمودي والحر» وحللت العديد من قصائد الطاهر الهمامي ومحمد الحبيب الزناد وفضيلة الشابي وأشارت الى المعركة التي وقعت بين أنصار هذا الاتجاه وخصومه على صفحات الجلات والصحف في بداية السبعينات.

وفي دراستها للمضامين لاحظت الباحثة أن المواضيع تميز أيضا بين الشعراء الكلاسيكيين والشعراء المعاصرين. فالانتباه الأول يطرق أغراضا تقليدية كالغزل والمديح ووصف الطبيعة ويتناول الثاني قضايا المجتمع وصور التخلف. وقد اندلعت منذ سنة 1969 خصومة بين الاتجاهين حول موضوع الغزل. فرأى الطيب الرياحي مثلا أن الحديث عن النساء يعتبر جريمة في وقت يموت فيه آلاف الأطفال في العالم جوعا فلوحظ له أن الشاعر الشيوعي لوي أراغون رغم تغنيه ببؤس البؤساء في العالم فانه قد تغزل كثيرا بعيون زوجته السا. ومثلما فعلت صاحبة البحث بالنسبة الى القصة فقد ذيلت دراستها للشعر بترجمة قصائد لجل ممثلي الاتجاهات الثلاثة.

وفي نفس السنة نشر الأستاذ مرتينث متناث بحثا في 25 صفحة حول عبد الرزاق كركاكة (1901 — 1945) الذي اعتبره شاعرا مورسكيا معاصرا. وقدم هذا العمل في الملتقى الاسباني التونسي الثاني وبين فيه أن كركاكة ينتمي الى عائلة من البورجوازية المتوسطة التي كانت تتعاطى صناعة الشاشية في تونس. ومعلوم أن هذه الصناعة التقليدية قد ساهم الأندلسيون المهاجرون الى تونس في ازدهارها. ولاحظ الباحث أنه توجد بمرسية عائلة تحمل نفس اللقب (Caravaca) ويعود نسبها الى بني عباد باشيلية. وقد تكون أسرة كركاكة هاجرت الى تونس في القرن السابع عشر في عهد عثمان داي وتعاطت هناك صناعة الشاشية ثم تحدث الباحث عن تكوينه الثقافي ونشاطه الأدبي وحلّل شيئا من شعره.

وقد لعبت مجلة «المارة» — قبل أن تحتجب وتحل محلها مجلة «أوراق» — دورا هاما في التعريف بالأدب العربي الحديث والتونسي منه على وجه الخصوص. فقد نشرت فيها على التوالي ثلاثة فصول مرفقة بترجمة لنادج من القصة التونسية والشعر التونسي : أولهما بحث للأستاذ ميكال دي ابلزا (Mikel de Eplaza) الذي درس بتونس ولمدة طويلة وعرف عن كئيب أدبنا الحديث وعنوان بحثه «قصتان تونسيان في موضوع

اجتماعي ديني: «النوافل» و«أذان الفجر» لخمود طرشونة(18)». وهذا البحث الذي تجاوز الثلاثين صفحة لم يكتف فيه صاحبه بترجمة النصين المذكورين الى الاسبانية بل أرفق ترجمته بهوامش وتعليقات وشروح بلغت الاثني عشر وتوجه بها الى جمهور القراء الاسبانين ليشرح لهم الأبعاد الحضارية لبعض الالفاظ والصور. وقد وضع في المقدمة النصين المترجمين في اطارها الاجتماعي والسياسي واعتبرهما ممثليين لنزعة لائكية متصدية للتيار المحافظ الذي ساد البلاد في بداية السبعينات اثر التخلي عن تجربة الستينات الاشتراكية.

أما المقال الثاني فهو لميسي فقليسون(20). وقد ترجمت فيه قصيدتين لجعفر ماجد بعنوان «سائح عربي في باريس» و«صوت الأندلس»(19). وهذا الفصل امتداد طبيعي لرسالتها الجامعية عن الأدب التونسي، واختيارها هذين النصين بالذات يبرره موضوعها المتعلق بأحاسيس شاعر عربي يزور باريس والاندلس ويتألم من جراء الواقع العربي المتردي بالقياس الى حضارة الغرب الراهنة ومجد العرب القديم. فهما شهادة وصرخة واعية.

والفصل الثالث المنشور في مجلة المنارة سنة 1977 بعنوان «أبيات الى اسبانيا» (Versos a Espana) هو من تأليف مرتينث منتابث (مرة أخرى)، وقد رأينا مدى شغفه بالأدب العربي ومدى الجهود التي بذلها للتعريف به. وفي هذا الفصل ترجمة لقصيدة رياض المرزوقي «فلامنكو» وسبق أن ترجمتها ميسي فقليسون في رسالتها لكنها لم تنشر الا في كتاب سيأتي ذكره.

ولا يزال المعهد الاسباني العربي للثقافة منذ سنوات عديدة يعمل جاهدا على نشر الثقافة العربية والتعريف بأهم أعلامها ورموزها. فبعد نشره مختارات من الأدب العراقي الحديث أصدر سنة 1978 كتابا هاما عن الأدب التونسي الحديث ساهم تسعة عشر مترجما من بينهم ثلاثة تونسيين في ترجمة ما يزيد على مائة نص شعري وقصصي ونقدي لسبعين كاتباً وشاعراً تونسياً. وهو عمل جليل في 440 صفحة قدم له بتمهيد يعلل اختيار الأدب التونسي بالذات بالنضج الذي بلغه في المدة الأخيرة. وقد

(18) Mikel de Epalza. Dos cuentos tuncinos de tematica socio - religiosa : las ventanas y la llamada a la oracion del alba de Mahmoud Tarchouna. «Al Menara», vol. 5-6 (1974) pp. 237 - 268.

Misl Vegllison. El Menara, vol 7 - 8 (1975), pp. 375 - 380.

(19) (20)

صنفت النصوص المترجمة الى ثلاث مراحل : الأولى من سنة 1900 الى سنة 1956، تاريخ استقلال تونس، والثانية من 1956 الى سنة 1967 والثالثة من 1968 الى 1977. والكتاب بهذه الصورة شامل مختلف التيارات الأدبية والمشارب السياسية. وقد اعتمد في اختيار النصوص ثلاثة مقاييس تلخص في القيمة الأدبية والقيمة الوثائقية والاجتماعية والقيمة الفكرية والايديولوجية. ورغم احتراز بعض المعلقين على تقديم الأدب التونسي في مجموعة مختارات قبل الأدب المصري والأدب اللبناني⁽²¹⁾، فاننا نعتبر أن هذا الكتاب ليس سابقا لأوانه لأن الأدبين المذكورين لم يعودا في حاجة الى التعريف بعد الأعمال الكثيرة التي خصصت لهما وقد اعترف جان فورتان صاحب هذا التحفظ أن الكتاب مرضي من حيث الموضوعية والشمولية. ونحن نعتبره مكسبا هاما لا يسعنا إلا أن ننوه بكل من سهر على إنجازها وساهم في ترجمة نصوصه.

ولعل هذا الكتاب هو الذي فتح آفاق بحث جديدة اذ ظهر بعده كتابان مختصان :

الأول دراسة نوقشت سنة 1981 بعنوان «نشأة القصة التونسية المعاصرة وبداية تطورها»⁽²²⁾ لنييفس بردلا ألسو Nieves Paradela Alonso والثاني ترجمة كاملة لرواية البشير خريّف «برق الليل» قامت بها آنا راموس Ana Ramos ونشرت سنة 1982. ونحن نعتبر شخصا هذين الكتابين ثمرة مباشرة للبذور التي زرعت في كتاب «الأدب التونسي المعاصر» وما نشر فيه من مختارات ممثلة. والعملان يتعلّقان بالأدب القصصي التونسي وبهما تمّ نوع من التوازن مع الشعر الذي استقطب اهتمام الدارسين الإسبان في السبعينات أكثر من النثر. وآخر كتاب ظهر في الأسابيع الأخيرة بعنوان «الشعر العربي الحالي» في منشورات ليتورال بمدريد حسب العدد الأخير من مجلّة Calamo وبما أننا لم نتمكن بعد من الاطلاع عليه فلا نعلم هل أدرجت فيه أشعار تونسية.

وبعد هذا الكشف الموجز يحقّ لنا الآن أن نفكّر في تقييم مرّقم هذه الأعمال بالقياس إلى ما صدر بتونس من إنتاج أدبي منذ الاستقلال. فقد أحصينا ما يقارب المائة وعشرين نصا قصيرا مترجما الى الإسبانية، مائة منها ظهرت دفعة واحدة في كتاب

(21) انظر تعليق جان فورتان في مجلة ايبلا عدد 142، (2/ 1978).

(22) Nieves Paradela, Alonso, Formacion y primer desarrollo de la qissa tunecina contemporanea. Madrid 1981.

لكنه يبقى محدودا اذا قيس بكمية الانتاج المنشور بين 1956 و 1984. فقد بلغ عدد الكتب النقدية والعامية المنشورة في هذه الفترة 78 كتابا، وعدد المجموعات القصصية 83 أي ما يزيد على ألف أقصوصة وعدد المجموعات الشعرية 147 أي ما يفوق الثلاثة آلاف قصيدة، وعدد الروايات 70 أي ما يفوق العشرة آلاف صفحة وعدد المسرحيات المنشورة 25، فضلا عما ينشر يوميا في المجلات والصحف، وبعض تلك الكتب قد أعيد نشره مرات عديدة، وبعضها ترجم الى الروسية والفرنسية.

فلا شك أنه توجد ضمن هذا التراكم الكمي والنوعي نصوص قيمة يمكن تقديرها من القارئ الاسباني. ومع ذلك بقي هذا الأدب مجهولا في أغلب الأوساط الأدبية وفي الجامعات الاسبانية. فيجدر أن نتساءل عن الأسباب، وهي في الواقع عديدة، أهمها يعود الى طبيعة الأدب التونسي نفسه وإلى مسالك توزيعه، وبعضها الآخر يهم المتلقي وظروفه التاريخية.

لتجريد المجلات الاسبانية المختصة وكتب المستعربين الاسبان بين بوضوح أن الجهود منصبة على الأدب الأندلسي القديم وعلى تاريخ الأندلس وأعلامها القدامى ومخطوطاتها وإشاعها في الأدب العربي والآداب الأوروبية باعتبار تاريخها وعطائها حلقة عضوية من تاريخ اسبانيا وعطائها الحضاري، يقول الأستاذ مريث متاث متحدثا عن الأدب الأندلسي : «Lo nuestro» «إنه أدبنا» ثم يضيف :

«لعميق معرفتنا به هو تعميق معرفتنا بأنفسنا. هو بحث متعمق في شخصيتنا الذاتية الجماعية» (23).

وقد استقطب الأدب الأندلسي اهتمام الدارسين حتى تعددت الدراسات في الموضوع الواحد (الموشحات مثلا) وصار بعضها أحيانا يكرر بعضها الآخر في حين بقي الأدب العربي الحديث مجهولا أو يكاد ومن جهة أخرى يبدو أنه لا وجود لبرنامج بحث مستقبلي واضح المعالم تسير بمقتضاه بحوث الباحثين وأعمال المترجمين. فهي مجهودات فردية تلقائية، غير خاضعة لتنسيق من قبل هيكل البحث والتدريس. «الأدب التونسي المعاصر» (1978) الى جانب رواية وحيدة كاملة وهي «برق الليل». وقد بلغ عدد الكتب المؤلفة عن الأدب التونسي خمسة اثنان منها لم ينشرا وبلغ عدد الفصول المنشورة في مجلة «المنارة» خمسة أيضا. وهو في حد ذاته عمل مفيد

ولذلك فإنّ مقاييس الاختيار ليست موحدة عند جميع الدارسين والمترجمين. فقد رأينا ان أصحاب كتاب «الأدب التونسي المعاصر» قد ضبطوا في التقييد بوضوح مقاييس الجودة الأدبية والقيمة الوثائقية والشهادة الايديولوجية لكنّ هذه المقاييس ليست عامة فقد لاحظنا أن كثيرا من النصوص يترجم لأن له علاقة باسبانيا اليوم أو الأندلس قديما. ولذلك قد تتكرّر ترجمة نفس النص ثلاث مرّات (قصيدة «فلاهنكو» مثلا لرياض المرزوقي) وبهذا نفس كثرة الاقبال على ترجمة شعر نزار قباني وعبد الوهاب الياتي وغيرهما من شعراء المشرق. لكننا نجد في مجلة «المنارة» اهتماما بالغا بالقضايا الاجتماعية والدينية. وهو ما يندرج ضمن مقياس القيمة الوثائقية والايديولوجية للأثر. وأخيرا فإن الاتجاهات التجديدية أيضا تستقطب اهتمام بعض الدارسين. وبذلك نفس التركيز على حركة «في غير العمودي والحر» وعلى الأدب التجريبي على حساب تيارات أخرى متمسكة ببعض الأشكال التراثية.

هذا من الجانب الاسباني،

أما من الجانب التونسي فإن هذا الأدب رغم وفرة وثوبت قيمة الكثير منه، لم يجد مسالك التوزيع الناجعة التي تعمل على ترويجه في كافة بلدان العالم. فالمؤسسات التي أوكلت اليها هذه المهمة عاجزة بسبب حواجز صرفية وقمرقية وبشرية عن القيام بها على أحسن وجه. فبقي الأدب التونسي خارج الحدود مجهولا أو يكاد، وبقيت محاولات التعريف به وليدة الصدفة أو العلاقات الشخصية التي لا تقي دوما من مجانبة الصواب في ذكر من يمثلون الأدب التونسي تمثيلا حقيقيا. فالاعتراف لا يمر حتما عبر الغلبة بل عبر التعارف. وما يصل الى المتلقي الأجنبي لا يعطي دوما صورة حقيقية عن أدب بلد ما، فيقع الخطأ في التقييم. وهو ما حدث للسيدة ميسي فيقلسون سنة 1973 اذ صرحت لجريدة الصباح : «ان الأدب التونسي غارق الى أذنيه في الخلية الضيقة. وهذا عيبه الوحيد» ثم استدركت حكمها في نفس الصحيفة بعد أسبوعين ربما تكون قد اطلعت فيهما على نماذج مغايرة لما اطلعت عليه من قبل فقالت متحدثة عن الأدباء الشبان : «وانني جد متيقنة من أن كل هؤلاء الشبان يمثلون قوة خلاقة وأملا جديدا يستطيع بواسطتهما الأدب التونسي أن يصبح أدبا عالميا انسانيا متاشيا مع الأجواء والتيارات التي نعيشها اليوم وذلك شكلا ومضمونا، أدب صدق وشجاعة وابداع متواصل» ثم أضافت أن الأدباء التونسيين متأثرون بالأداب الفرنسية لكنهم «لا يزالون عربا في ذاتهم، وتونسيين فوق كل تأثير في

أعماقهم وحساسيتهم، وانتاجهم ما زال مغربا كنفس البلد الطيب الذي فاح منه هذا الانتاج» .

وفي الختام نشير إلى أن أحسن ضمان لحسن الاختيار الموفق يكمن في التعاون بين باحثين اسبان وباحثين تونسيين مطلعين على أدب بلادهم ومتشبعين باتجاهاته وفنونه. واني أقترح أن يشرع في دراسة امكانية ترجمة عيون الأدب التونسي التي من شأنها أن تعطي صورة حقيقية عنه ترجمة كاملة من صنف ترجمة آنا راموس لـ «برق الليل»، وأذكر على سبيل المثال وحسب تقييمي الشخصي وفي مرحلة أولى :

- ديوان الشابي بأكمله.
- وأحد كتابي الطاهر الحداد.
- ومؤلفات المسعدي بأكملها.
- و«سهرت منه الليالي» لعلّ الدوعاجي.
- ومسرح عز الدين المدني بأكمله.
- وبعض روايات البشير خريف.
- و«المنعرج» و«حركات» لمصطفى الفارسي.
- و«نصبي من الأفق» لعبد القادر بن الشيخ.
- وشعر الميادي بن صالح ومثور صمادح وجعفر ماجد ومحيي الدين خريف.
- وأقاصيص الطاهر قيقّة.
- وروايتي فرج الحوار وروايات محمد الهادي بن صالح.
- ودواوين الشعراء الشبان المنصف الوهايي والمنصف المزغني ومحمد الغزي وغيرهم.

وليس ذلك بعزيز اذا تضافرت الجهود وصحّ العزم.

المصادر مرتبة حسب تاريخ ظهورها

(1) العامة :

- 1 — Martinez Montavez, Pedro : Poésia arabe contenporanea, Madrid 1958.
- 2 — Calvez Vazquez, Maria Eugenia : Nuevos Cuentos arabes, Madrid 1965.
- 3 — Vernet, Juan : Litaratura arabe. Ed. Barcelona 1968.
- 4 — Maria Jesu Viguera Y Marcelin Villegas : Narraciones arabes del siglo XX. 1^{er} ed. Madrid 1969.
- 5 — Martinez Montavez, Pedro. Poetas arabes realistes, Madrid 1970.
- 6 — Martinez Montavez, Pedro : Poesia feminina arabe de hoy. Almenara 1, 1971. pp. 87 - 110.
- 7 — Martinez Martín, Leonor : Antologia de poesia arabe contemporeneo, Madrid 1972.
- 8 — Martinez Montavez, Pedro : Introduccion a la literatura arabe moderna, Madrid 1974.
- 9 — Martinez Montavez, Pedro : El poema es Filistin (Palestina en la poesia arabe actual. Madrid 1980.
- 10 — Martinez Montavez, Pedro : La litaratura arabe y Espana, Revista de informacion de la comision nacional espanola.

(2) الخاصة بالأدب التونسي

- 1 — Peral Calvo, Fernando : La Literatura tunecina despues de la independencia. Memoria de licenciatura inedita. Universidad complutense, Facultad de Filosofia Y letras. Madrid 1970.
- 2 — Peral Calvo, Fernando : Figuras de la utlima poesia tunecina. El Menara. Vol. 2 (1972). pp. 167 - 168.
- 3 — Veglisson, Josefine : La literature tunecina de 1968 a 1972 a travers de la revista Al Fikr. Memoria de licenciatura inédita. Facultad de Letras de la Universidad de Barcelona 1973.

- 4 — **Martinez Montavez, Pedro; Un poeta «morsico» contemporaneo Abdurazza Karabaka 1901 - 1945, Actas del coloquio hispan tunecion de estudios historicos. Madrid 1973, p. 235 - 259.**
- 5 — **Epalza, Mickel de. Dos Cuentos Tunecinos de Tematica Socioreligiosa «Las Ventanas» y «La llamada a la oracion del alba de Mahmoud Tarchouna, El Manara, Vol. 5-6, 1974, pp. 237-259.**
- 6 — **Veglison, Josefina. Turista arabe en Paris : Diario Andaluse de «Gafar Magid. El Manara, vol 7 - 8, 1975, pp. 375 - 380.**
- 7 — **Martinez Montavez, Pedro, Versos a Espana trad. de flamenco de Riad Marzugi, El Menara vol. 10, 1977. pp. 215 - 220.**
- 8 — **Instituto hispano arabe de cultura. Literatura tunecina contemporanea, Madrid 1978, 440 p.**
- 9 — **Nieves Paradela, Alonso : Formacion y primer desarrollo de la qissa tuneican contemporanea.**
- 10 — **Ramos, Ana Barg El-Lil de Basir Hrayif. Madrid, I.H.A.C. 1982.**

وسائل التعبير وأشكاله في تونس

إن الحديث عن وسائل التعبير وأشكاله يعتبر في الوقت الراهن⁽¹⁾ شهادة تتعلق بأحدى قضايا الساعة المحرقة. لذا فكل دراسة لا يتوخى صاحبها كامل الموضوعية والصرامة المنهجية اللتين يتحلّى بهما المثقف الجامعي لا تكون إلا منقوصة أو منحازة.

وفعلا فإن العديد من أطراف الصراع يتحولون في خضم العمل السياسي دوماً من شقّ إلى آخر، أو يعدلون مواقفهم، أو يحكمون على أنفسهم أو يحكم عليهم الغير بالصمت، صمت ثقيل يتمّ عن خضوع ممزوج بالمرارة.

ماذا يقال؟ وكيف يعبر عن الأفكار؟ ولئن يوجّه الخطاب إذا كان جميع الناس يتكلمون في نفس الوقت؟ إذا كان الحوار ينقلب إلى حديث فردي أو إلى حوار الصمّ؟

ويجدر محاصرة الموضوع استعراض مختلف أطراف الصراع الذين يعبرون عن مقاصدهم، واحصاء وسائل التعبير ثم أشكاله وتحليل الرسالة التي تعبّر عنها كلّ حساسية موجودة في الساحة، وتقييم فاعليتها وردود الفعل التي تثيرها مقولاتها، وأخيراً تحديد مناطق الظلّ أي الفئات الاجتماعية التي لم يتيسر لها التعبير عن مواقفها بسبب انعدام التنظيم أو الوسائل.

إنه لبرنامج طموح ومهمّة صعبة لا شك في ذلك. لكن طبيعة هذا العمل الفردي ستضطرنا إلى الاكتفاء بعرض الخطوط الكبرى والقضايا الجوهرية دون ادعاء حلّ أيّ منها لأن الخصومة الصاخبة والصامتة في نفس الوقت لا تزال متواصلة، ونهايتها لا يمكن أن تبوح في الوقت الراهن بأسرارها.

I — الأطراف :

إن الذين يعبرون يتمنون إلى تعظيمات تتفاوت درجات شرعيتها. فهم ينوسون بين الاعتراف بهم والتسامح معهم والانكار لهم بحسب برنامج عملهم. وغير المعترف بهم محكوم عليهم بالمنفى الإرادي أو بالعمل السري الذي هو ليس إلا شكلاً من أشكال المنفى. إن التعددية في صورتها الحالية وليدة الثمانينات لكنها وجدت قبل ذلك

(1) نص مداخلة قدمها المؤلف بالفرنسية في ندوة نظمتها في جويلية 1985 «مجلة المغرب» (Maghreb Review) بلندن.

وتواصلت الى سنة 1965 وهي السنة التي منع فيها الحزب الشيوعي التونسي من النشاط على اثر مؤامرة حاكمتها نزعة أخرى لم يكن معترفا بها في ذلك الوقت.

لكنّ اليوم، زيادة على الحزب الحاكم، هناك ثلاثة أحزاب معارضة تدافع عن آرائها السياسية عن طريق دوريات يتفاوت انتظامها بحسب درجة تسامح السلط معها⁽²⁾. ولكن يجب الاقرار بأن هذه الأحزاب الثلاثة يبدو أن وسائل عملها المحدودة جدا لا تمكنها من كسب قراء كثيرين لصحفها. أما الحزب الحاكم فانه يحظى باستعمال قنوات تعبير وايصال متعدّدة تتجه رأسا إلى الشعب مثل الاذاعة والتلفزة، وهما وسيلتان اعلاميتان لا يتسنى للمعارضة استعمالهما إلا في الحملات الانتخابية وفي وقت محدود جدا.

وهناك حساسيات سياسية أخرى غير معترف بها لكنّها تعبر عن آرائها عبر الصحف المتمتعة بالتأثير أهمها الاتجاه الاسلامي والاتجاه القومي العربي. فالأول تمكّن من كسب عديد الأنصار بفضل ايدولوجيته غير الغريبة عن روح الشعب وثقافته وخاصة الشباب الباحث عن نظام فكري يسد الفراغ الايدولوجي الذي لم تتوصل المبادئ الاشتراكية الى ملته. ويجدر أن نضيف الى هاتين النزعتين جملة المثقفين المستقلين الذين يحاولون اسماع صوتهم في هذا الخضم السياسي والفكري. وهم لا يجمعهم في الوقت الراهن هيكمل منظم لكنهم يمثلون تيارا فكريا يرفض ضغوط الأحزاب ويعبرون عن مواقفهم وينشطون في صلب منظمات نقابية أو ثقافية أو انسانية مثل «رابطة الدفاع عن حقوق الانسان» التي تضم رجالا ونساء متمسكين بالعدالة والحرية ورافضين كل التجاوزات مهما كان مآثها، انهم أطباء وجامعيون، ومحامون ومهندسون واطارات عليا يرفضون كلّ أشكال الانتماء ليحتفظوا بهامش من الحرية يمكنهم من الدفاع عن مثلهم الانسانية والفكرية.

أما الطلبة فانهم يمثلون مجموعة على حدة، على هامش أطراف الصراع وفي صلبها في نفس الوقت. فانه يوجد عدد كبير من الأقليات النشيطة المنتمة عموما إما إلى الماركسية أو إلى الحركة الاسلامية تهزّ الحياة الجامعية منذ ما يزيد على ربع قرن، بعضها صدى للحركات الموجودة على الساحة، وبعضها الآخر خارج على كلّ تنظيم معترف به رسميا. وهناك أغلبية صامته دفعتها اليأس الى انتظار نهاية النفق حتى تتفرغ لأنشطة علمية بحثية. لكن هذه الأغلبية تتقاذفها التيارات المختلفة في مسالك ليست

(2) هي «الحزب الشيوعي التونسي»، و«حركة المديقراطيين الاشتراكيين»، و«حركة الوحدة الشعبية».

دوما واضحة المعالم. وتتظم أحيانا في الحرم الجامعي معارك بين متصارعين قليلي التسامح تثبت عدم جدوى كل وسائل التعبير وقد كانت توجد منظمة نقابية تلم شتات الطلبة المسيسين وغير المسيسين لكن منذ حادثة مؤتمر قربة سنة 1972 صار هؤلاء وهؤلاء يرفضون إحياءها وقد تم مؤخرا بعث منظمة طالبية جديدة بإدارة من الطلبة الاسلاميين إلا أنها لا تحظى لا باعتراف الطلبة اليساريين ولا باعتراف السلطة. آله زمن حوار الصمّ.

لقد استقرّ حوار الصمّ بين النقابات المهنية أيضا اذ توجد منظمتان⁽³⁾ تعملان بطريقتين مختلفتين : الأولى كانت تضم الى سنة 1984 كافة الشغاليين. إلا أن خلافا بين أعضاء قيادتها جعلها تنشق الى شطرين. وبينما تعبّر الأولى عن آرائها أسبوعيا في جريدة «الشعب» فإن الثانية تحاول البروز بصعوبة وفرض نفسها على العمال. وقد مرّت الصحيفة المذكورة في شهر ماي الفارط بأزمة حادة نتيجة نشرها لمقال كتبه أحد اليساريين اعتبر غير مطابق لسياسة المنظمة. فأوعز الأمين العام بحجز صحيفة منظّمته، ثم انتصح فيما بعد أن وراء هذا الحجز الدائي خلافات في صلب قيادة المنظمة.

والنساء أيضا لا يتّمنين إلى نفس الاتّجاه. فهنّ يعملن اما في صلب منظمة قربة؛ من النظام برئاسة وزيرة المرأة والأمرأة أو في صلب نواد مستقلة تناقش قضايا أوضاع المرأة. وأصدر الصنف الثاني المتكوّن أساسا من نساء مثقفات مجلّة مزدوجة اللغة بعنوان «نساء» تعبّر عن مواقفه.

وهناك فئات اجتماعية أخرى فضلت التعبير عن مطالب مخصصة ومشاكل ظرفية، من ذلك منظمات وجمعيات تضم التجار والصناعيين والفلاحين ورجال البنوك والتأمين والرياضيين والمعاقين، كل منها تقرّبا لها صحيفتها أو نشرتها الخاصة بها. وفي حين جعل الباعثون السياحيون منبرا لهم متمثلا في مجلة مصورة، لا يزال اتحاد الكتاب التونسيين يبحث عن قناة يبلغ بها صوت منخرطيه.

II — الرسالة

تنوس الرسالة بين الايديولوجية والمطلب المهني مرورا بالبرنامج السياسي بالنسبة إلى

(3) هما الاتحاد العام التونسي للشغل والاتحاد الوطني للشغل.

(4) الاتحاد القومي النسائي التونسي.

الأحزاب ونقد الأوضاع بالنسبة إلى الصحافة المستقلة. وإن التعبير الإيديولوجي لا يتيسر حصره لأنه لا يتم دفعة واحدة بل يمكن استنتاجه من أبعاد بيان أو الفتاحية أو بعض المناشير وبصفة عامة فإن الإيديولوجيات المعبر عنها لا تعدو أن تكون تنويعات حول الاشتراكية والديمقراطية والاسلام. وحتى الحزب الحاكم المسمى بالذات الحزب الاشتراكي الدستوري يدعي الانتماء الى الاشتراكية ويطبق في نفس الوقت نظاما اقتصاديا ليبراليا ويكافح الأحزاب ذات الإيديولوجية الماركسية لكن ما يجلب الانتباه حقا هو أن كل أطراف النزاع بدون استثناء تقدم نفسها مدافعة غيورة عن الديمقراطية. وأهم تجديد ظهر في الثمانينات هو بالذات هذا التفتح الجسم في تعددية صورية يراقبها قانون الصحافة الذي لم يبلغ ولم يتجرر رغم تجاوز الأحداث للعديد من فصوله.

أما حركة الديمقراطيين الاشتراكيين فإنها تريد أن تشعر الناس بأنها تنبئ إيديولوجية الديمقراطية والاشتراكية وتقدم برنامجا سياسيا اعتبر اصلاحي لا غير. لكن الأمر بالنسبة الى الحزب الشيوعي التونسي أوضح من حيث الإيديولوجية ومن حيث البرنامج السياسي. فهو كما يدل عليه اسمه ينتمي الى الماركسية اللينينية ولا يقدم أي تنازل من حيث المبادئ الجوهرية لكنه يحاول أن يتأقلم في شيء كثير من التردد مع حساسية المواطنين الدينية. أما حركة الوحدة الشعبية — باتجاهها — فهي نحن الى تجربة التعاضد التي فشلت في أواخر الستينات وتحاول اقناع الشباب الذين لم يدركوا تلك الفترة بمجدوى برنامجها وبخصوص الاتجاه الاسلامي فبروزه يمثل في رأينا أهم حدث سياسي في الثمانينات وربما قبل ذلك. فرغم أنه يقوم بنشاط سري أو يكاد، فإنه منفرد بين مختلف الطبقات الاجتماعية لأنه لا يجد صعوبة في نشر آرائه المتجهة الى أناس متبئين ثقافيا وتاريخيا لاستيعابها بيسر خلافا للإيديولوجيات ذات المصدر الماركسي التي تحتاج الى معرفة نظريات تجهلها أغلبية الشعب التونسي. هؤلاء وأولئك ينتقدون السياسة الرسمية ويسعون الى البروز، لكن فرص التعبير المتمثلة في الانتخابات التشريعية والبلدية قليلة ومطمعون فيها الى درجة دفعهم الى الاكتفاء بالتعبير عن «النوايا الطيبة» في انتظار غد أفضل.

أما رسالة المنظمات المهنية والاجتماعية والانسانية فهي رسالة مباشرة اذ تعالج مشاكل راهنة وظرفية وتعبر عن مطالب واضحة وتشمل كل أوجه الحياة اليومية مثل التضخم المالي وغلاء المعيشة وتعديل الأجور وأوضاع المرأة البطالة والأزمة الجامعية والحياة الثقافية وقانون الصحافة وحقوق الانسان وحقوق الشعب الفلسطيني

والعنصرية والتربية وحتى حالة الطرقات ونظافة المدن والمحيط والتلوث.

ولي بعض الأحيان — بل في الكثير من الأحيان — تقاطع الرسائل رغم أنها صادرة عن منظمات تبدو مختلفة، وتتكرر مع بعض الفوبرقات، فتساءل لماذا كل هذه التجمعات وكل هذه الأقليات النشيطة التي تتكلم نفس اللغة — أو تكاد — وتستعمل نفس الوسائل وتبنى غالبا نفس المواقف، لكن كلا منها غيور على هويته ويريد أن يفرض نفسه على الرأي العام كهيئة متكاملة؟ ولقد لوحظ أن اندماج حركتي الوحدة الشعبية واتجاهي الحزب الشيوعي التونسي والمنظمتين النقائيتين والحركتين النسائيتين لا يمكن أن يكون إلا مفيدا لكل طرف لكن المشاكل بلغت حدًا من التشخيص يجعل كل تفكير في التوحيد وهما.

والكتاب والشعراء ينشرون نفس الرسالة تقريبا لكن بطريقة مختلفة فبعضهم قد انحرف في احدى النزعات المذكورة فانعكس التزامه ذلك على فنه القصصي أو الشعري. لكن عدم احكام العلاقة بين الفن والغاية قد يضر بالجانب الجمالي. وقد توصل فعلا بعض الأدباء الى تبليغ الرسالة بدون الاضرار بالفن.

وبصفة عامة فان أهمية الرسالة تبدو موازية لأهمية قنوات تبليغها.

III — القنوات .

ان الوسائط بين الأطراف المذكورة والجمهور تتمثل أساسا في مجموعة من الدوريات تتفاوت قدرة الناس على تناولها. فجميع الناس غير مهيتين لاستيعاب مضامين الدوريات والرسالة لا تدرك أحيانا لأنها محررة ومنشورة في الصحافة المكتوبة. وان الذين يتمكنون من الوصول الى الجمهور العريض هم الذين يستعملون الوسائل السمعية والمرئية. إلا أن هذه القناة تكاد تكون حكرًا على السلطة. فلا يوجد في تونس اذاعة حرة ولا قناة تلفزيونية حرة. وبالتالي فان هذه القناة الاعلامية الهامة لا تبلغ إلا صوتا واحدا : صوت السلطة. أما التبليغ الشفوي المباشر في الاجتماعات العامة مثلا فانه يكاد يكون مستحيلا لأن مثل هذه الاجتماعات تخضع الى رخصة مسبقة يعسر الحصول عليها حتى في صورة كراء قاعة اجتماعات بمقابل باهض جدا.

وربما لهذا السبب نجد تضخما حقيقيا في عدد الصحف والمجلات وبدرجة أقل في عدد الكتب. فبالنسبة الى قطر يحوي سبعة ملايين من السكان، لا يحسن جزء كبير منهم القراءة، فان صدور خمسة صحف يومية وما لا يقل عن عشر مجلات وصحف

أسبوعية وعدد مماثل من المجلات الشهرية فضلا عن الدوريات الجبهية والمجلات المتخصصة لعميق الدلالة. وإذا أضفنا عشرات العناوين الآتية من أوروبا ومن الوطن العربي اتضح معالم تضخم صحفي واضح. حدث لم يسبق له مثيل. وان الباحثين في معهد الصحافة مهياؤون أكثر من غيرهم لاحصاء كل هذه الدوريات وتحليل مضامينها تحليلا علميا لأن عملا كهذا عمل طويل النفس يقتضي فريقا من الباحثين الذين قد يستفيدون من عطاء الاعلامية النفيس. والنتائج التي قد يتوصل اليها بحث في مثل هذه الأهمية قد تبين إلى أي حد خلق النظام التربوي في السنوات الثلاثين السابقة والتفتح السياسي في السنوات الخمس السابقة — وان كان صوريا — فكرا نقديا ومعارضيا، وقد تبين إلى أي حد تتجذر السنن الثقافية في روح شعب استوعب عبر العصور حضارات متعاقبة منذ العصر البونيقى إلى انتصاب الحماية الفرنسية مروراً بالحضارات الاغريقية واللاتينية والعربية والعثمانية. وان هذا الامتزاج لعميق الدلالة على تقاطع ثقافات متوسطة أمكن له أن يفرز أناسا متعطين إلى المعرفة والحرية والعدالة، يترصدون كل جديد ويسعون إلى استيعابه ثم إلى إثرائه وتجاوزه وتبليغه إلى الغير.

كلّ هذا مجتمعها يفسر الانفجار الاعلامي الذي نشاهده اليوم.

فالمجلات السياسية والثقافية، سواء كانت أسبوعية أو نصف شهرية أو شهرية مركزة على الأحداث الوطنية والدولية وعلى تحليلها من زاوية ايديولوجية بارزة. فلكل منها جمهورها الخاص وأسلوبها الخاص واهتماماتها الخاصة. فهي تستجيب لرغبات قراء يبحثون عن حقيقة الأحداث التي تقدّمها وسائل الاعلام الرسمية في صورة مغايرة، وقراء يتطلعون إلى خطاب سياسي جديد لأن الخطاب الرسمي المتبرء قد تجاوزه الواقع ولم يعد يناسب درجة النضج التي بلغتها الأجيال الجديدة.

أما الكتاب فإنه يلعب دورا مختلفا تمام الاختلاف. فالكتب التي تعالج قضايا سياسية واجتماعية من صميم الأحداث المحرقة قليلة جدا. فالكتاب لا يزال يروج الأدب بالمعنى العام للكلمة أي الأشعار والقصص والنقد وغير ذلك. ومضامين الكتب ليست غريبة عن الاهتمامات المذكورة لكن طريقة تناولها ومعالجتها تختلف اختلافا يجعل الكتاب نوعا من الترف الفكري الخاص بالمتقنين والمتخصصين. ولا يتجاوز السحب الخمسة آلاف نسخة إلا نادرا والعناوين التي يعاد طبعها هي التي لها علاقة مباشرة ببرامج التعليم وتلعب دور النشر التي تحرّكها اعتبارات تجارية وثقافية في نفس

الوقت دورا هاما في اختيار عناوين تستجيب أحيانا لتطلعات قراء يميلون الى التجديد والابداع.

وهناك قنوات أخرى للنص المكتوب تحل محل الصحيفة والمجلة والكتاب في مواطن تعجز فيها هذه الوسائل عن تبليغ آراء أطراف يهدون اختصار الطريق بعمل مباشر. انها المناشير والمعلقات الحائطية. اما توزيع المناشير فقد قل استعماله لأنه يدخل تحت طائلة بنود قانون الصحافة الصارم. وأما المعلقات الحائطية فانها لا تعلق إلا في رحاب الجامعة. فالطلبة هناك يتحاورون عن طريقها والخطاب الذي يبدو موجها الى كل من يقيم بقضايا البلاد لا يبلغ عمليا إلا في نطاق دائرة محدودة من الطلبة. وقد تؤدي معركة المعلقات الحائطية الى معركة منظمة بين طلبة ينتمون الى نزعات متباينة.

هل نصيف وسائل التبليغ السمعية؟ سبق أن رأينا أن التعبير الشفوي بقي محدودا بسبب عدم تمكن المعارضة من تنظيم اجتماعات عامة. إلا أن الأشرطة المسجلة قد مثلت في المدة الأخيرة تعريضا ذا بال. لكن ترويجها بصفة سرية يجعلها محدودة الانتشار الى أقصى حد. عكس ذلك فالخطبة المنبرية تتجه مباشرة الى جمهور واسع. إلا أن ضغوط الرقابة لا تسمح لهذه القناة بالتموه نحو حرا.

أما الندوات والملتقيات والموائد المستديرة فانها في صورة تنظيم المعارضة لها تمسّ اختيارات ايدولوجية وتكون مناسبة لاحتكاك الآراء احتكاكا يندر أن يؤدي الى تقارب في وجهات النظر أو إلى حلول وسطى بل هي في أغلب الأحيان تساهم في تعميق الاختلافات. لكن عندما تنظمها دوائر ثقافية أو جامعية فالتأثير لا يتجاوز قضايا أدبية ومعرفية عامة كذلك لا تسمح مهرجانات المسرح والسينما والموسيقى وغيرها إلا بمناقشة قضايا خصوصية جدًا في أشكال معينة.

— الأشكال

فأشكال التعبير الغالبة لتبليغ رسالة ما، زيادة على الفنون التشكيلية المخصصة لنخبة لها امكانيات لاقتناء لوحات باهضة الثمن، لا تتجاوز الشكل المكتوب وأحيانا الشفوي. فالأول يشمل المقال الصحفي والافتتاحية والاستجواب والبحث الميداني وباختصار كل ما يمكن تبليغه بواسطة وسائل الاعلام الدورية. أما صور الإبداع التي يمثلها التعبير الشعري والتعبير القصصي فانها تبلغ عن طريق الصحف وبخاصة عن طريق الكتب والمجلات الثقافية. وان رسالتها لا تغيب عن الأفهام لكنها تحتاج الى عمل تفسيري وتحليلي لتقريبها من القراء غير المختصين.

وينظم الشباب الطالبى أحيانا أمسيات شعرية أو موسيقية تتجه الى جمهور من الطلبة يقبل بنهم على الأدب الهادف. وهي حفلات ثقافية تقدم فيها أشعار وأغان عن كفاح العمال والمهاجرين وعن البؤس والبطالة والحيف الاجتماعى. وبذلك فالفئات المسحوقة لا تقفل إلا مصدر إلهام لشعراء ومغنين ملتزمين يعبرون عادة بالعربية الفصحى. فهناك اذن من يترجم عن المنسيين ويصعد شواغلهم اليومية في لغة متعالة لا يدركونها.

أما في المسرح فقد يكون التعبير بالدرجة لكن من في مقدوره أن يدفع ثمن تذكرة الدخول؟ ليسوا بدون شك أولئك الذين تلهم أوضاعهم الاجتماعية رجال المسرح والموسيقين والشعراء الملتزمين.

الفاعلية وردود الفعل

وهذا يجزئنا الى تقييم تأثير الخطاب في تلقيه وردود الفعل التي يسببها. فلا بد من التمييز بين نوعين من الخطاب : نوع صادر عن السلطة، ونوع صادر عن المعارضة وعن المستقلين. الأول مثلما يتناه أعلاه لم يواكب تطور الشباب التونسي ونضجه. فقد وقع تصوره غداة الاستقلال، بل قبل ذلك بكثير، من قبل حزب أراد اكتساب «شرعية تاريخية» ثم صارت فاعليته محدودة بسبب تهزلة الأحداث خطابه. فالتشكيلات الحكومية تتجدد وتتعاقد لكن خطابه السياسي باق على حاله وتأثيرها في الأجيال الجديدة من الطلبة والشبان المولودين بعد الاستقلال يقتضي بذل مجهود جبار لتصوير نمط جديد من الخطاب.

أما النوع الثاني فقد تسنى له جلب اهتمام فئات عديدة من الناس الباحثين عن آفاق جديدة. فهو يعبر بدون مواربة عن شواغلهم ويقترح حلولاً ويساهم بنصفه نشيطة في التوعية. إلا أنه لا بد من الاقرار أن جمهوره لا يتجاوز نصيباً من المثقفين ولهم الكثير ممن رأى من صالحه مساندة النظام أو على الأقل «الجلوس على الربوة». وهذا الخطاب يُتسامح في ترويجه ما بقي في حدود الاعتدال والتعبير عن النوايا الطيبة. لكن ما ان يتجاوز حدود التحليل والاقتراح أي الحدود التي يضبطها قانون الصحافة حتى تتكاثر مخاطر الحجز والإيقاف. وهذا ما حدث للعديد من الكتب والصحف.

ومن جهة أخرى فلا بد من الإشارة الى التسامح النسبي السائد بين حركات المعارضة رغم الاختلافات الأيديولوجية العميقة بينها. وأبرز مثال لهذا التعايش السلمي

دفاع الشيوعيين باسم الديمقراطية عن حق الاسلاميين في التعبير.

وفي الختام نشير إلى أن أطراف الصراع يتكاثرون من سنة إلى أخرى. فالعائلات السياسية والفكرية والطلبة والنقابيون والنساء والمثقفون يجتمعون ويتبادلون الآراء ثم يقررون تأسيس مجلة شهرية أو أسبوعية أو حتى صحيفة يومية. ويفضل آخرون الكتاب أو الشريط المسجل أو المسرحية للتعبير عن نفس الآراء تقريبا لكن بشكل آخر. فالمسألة إذن مسألة شكل : فهو سواء كان مكتوبا أم شفويا أم تشكليا فانه دوما عماد رسالة، واللغة وحدها هي التي تتغير بحسب تكوين كل طرف من الأطراف وايدولوجيته. ولا يبطيء رد الفعل لأن دوريات أخرى وكتبا أخرى وأشرطة أخرى ترد أو تساند أو تناهض بعض صور الالتزام. فردّ الفعل يتردد بين التحمس واللامبالاة وحتى القمع بحسب المتلقي.

اذن فجعل الأطراف يتسنى لها اسماع صوتها ولو بصفة منقوصة. لكن الشعب البسيط وحده غائب عن هذا المهرجان التعبيري. لذلك يدفعه اليأس أحيانا إلى الخروج إلى الشارع للتعبير عن غضبه. والشكل الذي يختاره لذلك التعبير لا يقتضي العنف. مثال ذلك ما سمي بثورة الخبز يوم 3 جانفي 1984. ففي ذلك اليوم التهز آلاف الشبان قرار الترفيع في ثمن الحبوب ومشتقاتها، فخرجوا إلى الشارع في مختلف بقاع البلاد للتعبير بشيء من العنف عن عدم رضاهم عن غلاء المعيشة والبطالة... انه لشكل آخر من أشكال التعبير يدعو إلى التفكير.

مشكلة الإسقاط

الإسقاط في الأصل مصطلح ينتمي الى معجم علم النفس والتحليل النفسي ثم تسرب إلى معجم النقد الأدبي للتعبير عن إقحام الناقد لآرائه الذاتية أثناء تحليله لأثر إبداعي. فلا شك أن الأثر الأدبي الثري متعدد الأسس والأبعاد، ينطق بمكونات النفس والفكر، وقد يكشف بيسر وقد تنغلّق كوامنه فيقتضي تسليط أضواء كاشفة. لكنّ تلك الأضواء الناتجة عن تعدّد القراءات، الناتج بدوره عن تعدّد الآراء الشخصية قد تصيب الهدف وقد تخطئه خاصة إذا تمسّك صاحبها بما في نفسه هو فأسقطه على الأثر مهما كان فحواه.

وقبل أن نستعرض مختلف صور الإسقاط في الإبداع والنقد يجدر أن نوضّح أننا لا نستعجن الظاهرة ولا نحجّدها إلّا بقدر ما يسمح به الوصف المتجرد مساهمة في بلورة قضية هامة من القضايا المتعلقة بالصلة بين المبدع والناقد حتى تتأسس على روابط واضحة خالية من التعسف والتشنّج وسوء التفاهم. وفي ذلك غنم كبير للنقد والإبداع معا.

فالإسقاط «في التحليل النفسي أسلوب من أساليب الدفاع عن النفس وتبرير تصرفاتها. ويتلخص في ميل الشخص إلى أن ينسب خواطره وهواجسه المكبوتة إلى ما هو خارج نفسه، تهرباً من الاعتراف بها وإطراحاً لمسؤوليته عنها»⁽¹⁾. فهو بهذه الصورة حالة مرّضية وبخاصة لا شعورية. فالأمر يتعلق بهواجس مكبوتة تمنع الرقابة الاجتماعية بروزها فينكرها صاحبها ولا يستكرها، ولذلك فهو يسقطها على الغير. فهي كامنة فيه، وربما كان يستطيعها لا شعورياً لكنّه لا يقدر على الجاهرة بها فينسبها إلى الغير.

وهذا المعنى بالطبع لا ينطبق إلّا على النقاد الذين يسقطون آراءهم الشخصية على المؤلفات التي ينقدونها في ظروف تسلّط الحكّام وقمعهم لأصحاب تلك الآراء. فعوض الجاهرة بها فآلهم ينسبونها إلى الغير ويجدون في ذلك متعة لا يحس بها إلّا من وجد مُتفلساً لأحاسيسه المكبوتة.

ونجد في قواميس علم النفس الأجنبية ما يفيد أن أصل الإسقاط (La Projection) ظاهرة عصبية تتمثل في انطلاق الحركة من المركز (Le centre) إلى

(1) المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية بدمشق. بيروت 1979، ص 13.

الخيطة (La Périphérie) وهو أيضا «ظاهرة نفسانية تتمثل في إدراك الفرد خيطه والتعامل معه بحسب مصالحه الشخصية وإمكاناته وعاداته وحالاته الانفعالية الدائمة أو الظرفية وأمنياته وشهوته وغير ذلك. فالشخص يقتطع من حقل إدراكه بعض الصور التي توجه كامل سلوكه. فرسوم الطفل يمكن قراءتها قراءة منهجية لاستخراج علامات تدل على شخصيته ومزاجه وانفعالاته وأحلامه التي يسقطها بصفة لا شعورية على الصور التي يربمها⁽²⁾ وكل هذا سليم في حد ذاته ما دام عنصر الانكار والاستنكار غير متوفرين. لكن الأمر يختلف عندما يسقط العنصريون مثلا أخطاءهم وعيوبهم الشخصية على الجنس الذي يمارسون معه التمييز العنصري.

ولا أعتقد أن هذا المنطلق يعدنا كثيرا عن الموضوع الذي نعالجه لأننا سنجد أنفسنا أمام مظاهر شبيهة بهذه في ميدان النقد والإبداع.

I الإسقاط في الإبداع

إن التمييز بين الإسقاط في الإبداع والإسقاط في النقد الأدبي ضرورة منهجية تمكن من توضيح الصلة بين هذين النشاطين الأدبيين وتبرز الفرق بين ظاهرة طبيعية تندرج في مفهوم الأدب ورسالته، وظاهرة هادفة توظف الأدب لأغراض ليست دائما أدبية.

فالمبدع — قصاصا كان أو شاعرا — لا يمكنه الخروج عن الحيز الوجداني والفكري الذي تعج به نفسه ويخز به فكره، فيعامل معه أثناء عملية الخلق تعامله مع مخزونه الثقافي ورصيده الجمالي وقدرته على التفتن والابتكار، فيسقط عفوا أو قصدا مجموع انفعالاته وهواجسه، مُسَخِّراً فنه لتقديمها في صورة جمالية لا يستهجنها الدوق ولا تنكرها قوانين الصناعة. فمهما غاصت الانفعالات في أبعاد مناطق اللاوعي، وحلقت الأفكار في أجواء أغرب المذاهب والمسالك، فإن التعبير عنها مشروع إذا كان الفن شفيعها لأن صاحبها ينطق عن مكنونه جاعلا الصدق الفني غايته القصوى.

فلا شك أن الإبداع موقف من القضايا الاجتماعية والقيم الانسانية، لكنه موقف مقترن بصياغة فنية. فإذا العدمت استوى الإبداع والخطاب السياسي والأخلاقي. وانتفت أدبية الأثر، وخرج من حقل الفن إلى حقول أخرى تعتمد التعبير المباشر. وهذا ما عناه جاي بول سارتر (J.P. Sartre) بقوله: «إن الالتزام في «الأدب

(2) ألفاظ التحليل النفسي Vocabulaire de la psychanalyse، ص 344 — 345.

الملتزم» لا يجب أن ينسبنا الأدب»⁽³⁾ فقد اشتهر هذا المفكر الوجودي بدعوته إلى قيام الأدب بوظيفة مسؤولة، لكنه قيدها بوجوب المحافظة على الجانب الجمالي. وهو عندما سخر إبداعه لبلورة العديد من أفكاره فإنه بقي في حدود الفن المسرحي والفن الروائي فأسقط أفكاره في مؤلفاته الأدبية دون أن يُخلّ بقواعد الفن. فكانت الأحداث والمواقف هي الناطقة بلسانه والمعبّرة عن مذهبه وآرائه السياسية.

وهذه الثنائية كثيرا ما تغيب عن بعض المبدعين المتمسكين بتوظيف إبداعهم لترويج ايدولوجية معينة. فيلحقون بها الضرر، وينفرون القارئ من مقوماتها ولو بلغت شأوا كبيرا في التقدمية، والعكس صحيح أيضا، فربّ قصيد فعل في الناس ما لا تفعله الكتب والخطب وحتى القذائف. فلليان سحر دونه سحر هاروت وماروت، ولذلك يقال : «ان الأمصار فتحت بالسيف وان المدينة فتحت بالقرآن».

ومن صور الإسقاط في الإبداع التركيز على موضوع واحد يشغل بال المبدع ويقصّ مضجعه. فكّل المعاني وكل الفنيات تنصب في مصبّ واحد، وكامل الطاقة الإبداعية تُسخر لمعالجة ذلك الموضوع. وأهم مثال على هذه الظاهرة قضية الأرض في الأدب الفلسطيني. فمهما تنوعت الأشكال الفنية، ومهما اختلف الشعراء والقصاصون، فإننا نلتقي دوما بنفس الدلالات والأبعاد التي تتشكّل في صور مختلفة وعبر قنوات متنوعة. وقد تفتن قضية الأرض بمواضيع أخرى كالحب والخيال والأسطورة في أدب الأطفال بالخصوص لكن الأرض دائمة الحضور بيبسها ورطوبتها، بكرومها وزياتينها، وطيب رائحتها، وعرق فلاحها ودموع نساها ودماء رجالها. فهي تطارد المبدع وتلاحقه في كلّ ما يكتب وتناديه فيلي النداء، ويهدي إليها قنّه وطاقته ومهجته. وحتى اذا حاول — رغبة في التنويع والتفنن — الابتعاد عن صورتها، فإنه يسقطها على صور أخرى كوجه الأم، أو بسمه الطفل أو فوهة الرشاش، أو عروق الشجر الممتدة في الأعماق، أعماق الأرض، وأعماق الذات.

وقد استفحلت في العقود الأخيرة ظاهرة أدبية هامة تتمثل في توظيف التراث في الشعر والقصة والمسرح. فصرنا نرى زنج البصرة يحملون البنادق، والحلّاج زعيما لقائيا، وشهرزاد تحلّ بباريس. وهذا إسقاط واع لقضايا عصرنا على شخصيات تراثية وأحداث تاريخية، وليس ناتجا عن قنّة بقدر ما هو ناتج عن رغبة في احتواء التراث وتبني أهم قيمه مع إكسائه ثوبا عصريا قد يستسيغه وقد لا يفعل. لكن التوظيف يكتسي بعدا آخر إذا ما دُست فيه تحريفات تقصد إلى تشويهه والتعامل على أصحابه

(3) مواقف. باريس 1951، II، 30، J.P. Sartre. Situations, Paris 1951

مظلما لجده عند بعض الغربيين الذين وطفوا «ألف ليلة وليلة» مثلاً للسخرية من الذهنية الشرقية وتشويها وإسقاط أحقاد دفينه ونوايا مفرضة⁽⁴⁾. وهذا أيضا ما يعيه بعض الباحثين على من استخف من المستشرقين بتراث الإسلام وفسروره حسب أهوائهم ونزعاتهم الدينية والاستعمارية. لكن هذه قضية أخرى تبعنا عن الإسقاط في الإبداع الذي يعبر في مجموعه ظاهرة سليمة وطبيعية.

لكن الإسقاط في الإبداع يكتسي في بعض الأحيان صبغة هجينة، خاصة إذا كان ناتجا عن عدم تحكّم المبدع فيه وعن انسياقه لضغوطه بدون تهذيب فني. وهناك أمثلة عديدة تبلور هذه الظاهرة. من ذلك الكثير من قصص الأطفال التي يسقط فيها مؤلفوها مشاكل الكبار ومشاكلهم ورؤيتهم للعالم وللحياة عوض أن ينزلوا إلى مستوى الطفل فيوجهون إليه خطابا يفهمه ويتجاوب معه. فقد تراكمت قصص الأطفال التي تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر بصورة مباشرة على حساب الفن والتشويق، فيحسّ الطفل أنّه غير معني بها ولا يجد فيها ما كان ينتظره من حكايات طريفة، بل ربما نفرتّه من الأدب عامة، ودفعته إلى الاهتمام بمواضيع علمية أو أنشطة رياضية أو موسيقية أو غيرها... وزيادة على الوعظ المباشر ومعالجة قضايا لا تندرج في اهتمامات الطفل فإن بعض مؤلفي قصص الأطفال لا يمكنهم التخلص من لغة الكبار ولا ملاءمة كتابتهم لمستوى الطفل وذوقه، فيسقطون ما في جرابهم من ألفاظ دون انتقاء ما يناسب منها تكوين الطفل.

وفي نفس السياق يمكن أن نذكر إسقاط بعض الأدباء لقضايا أجنبية في أدبهم. فهي قضايا اطلع عليها المبدع في كتب أجنبية وتأثر بها. فيبلغ به التأثير حدّ التعامل معها أدبيا فيسقطها على إبداعه دون التفطن إلى أنها ليست من مشاغل الناس الذين يتوجه إليهم أدبه. وهذا ما عابه جورج طرابيشي مثلاً على توفيق الحكيم في دراسته لقصة «سنة مليون»⁽⁵⁾، فهو يرى أن معالجة المؤلف لمسألة الخيال العلمي لا تندرج ضمن اهتماماتنا. ومهما كان نصيب هذا التحفظ من الصواب فلا بد من التمييز بين القضايا الحقيقية والقضايا المصطنعة والمستوردة. فالأدب الانساني يمرّ حتّى عبر الآداب القومية، ولا يُعتبر انسانيا لأنه يحتوي قيما صالحة لكل زمان ومكان بل لأنّه

(4) انظر مثلاً ادقار الان ير. E. Allan Poe. The thousand and second tale of sheherazade in tales of mystery and imagination. Eveyman's library N° 1336, Ed. 1968.

(5) انظر كتابه «الأدب من الداخل» دار الطليعة بيروت. الطبعة الأولى 1978.

ينطلق من واقع المبدع ويعبر عنه بطرق فنية تجد لها صدى كونيا. ومقاييس كهذه دخلت في تراث الانسانية كتب هامة مثل «كليلة ودمنة» وألف ليلة وليلة و«الشاهنامة» و«الالياذة» وأشعار عمر الخيام وناظم حكمت ولوركا ومؤلفات تلوسوي وبالنزك وجبران وغيرهم. اذن فليس إسقاط القضايا الأجنبية هو الذي يكتب الخلود ويضمن الانتشار الواسع للمؤلفات.

وهناك إسقاط آخر يُفعل من تحكّم المبدع وتهذيبه فيصير مدعاة للسخرية والاستهزاء وهو الإسقاط الناتج عن الانحراف المهني. فكل إناء بما فيه يروشح لا محالة. لكن الأمر قد يتطور إلى فطر بل إلى سيل منهزم يُفترق الإبداع ويقضي على الفن. فلا يخرج معجم الكاتب عن دائرة ضيقة من الألفاظ والمفاهيم التي يستعملها مهما كان السياق. وقد تفتن الجاحظ الى مثل هذا الانحراف فصوّره في لهجة ساخرة في «رسالة القواد» وذكر أشعارا في الغزل لصاحب الخيل ولطبيب وخياط وخباز وصاحب حمام، استعمل فيها كل منهم اللغة التي تعودها في حياته اليومية :

يقول صاحب الخيل :

إِنْ يَهْدِمُ الصَّدُّ مِنْ جِسْمِي مَعَالِفَهُ فَإِنَّ قَلْبِي بِقَتِّ التَّوَجِّدِ مَعْمُورُ
لَبِثْتُ بُرْقَعَهُ خَجَرٌ بَعْدَ ذَلِكَ فِي اصْطَبَلٍ وَدَقْرُوثِ الْخُبِّ مَنثورُ

وقال بختيشوع الطيب :

شَرِبَ الْوَصْلُ دَسْتَجَ الْهَجْرِ فَاسْتَطَلَّقَ بَطْنُ الْوِصَالِ بِالْإِسْهَالِ

وقال جعفر الخياط :

فَتَقَّتْ بِالْهَجْرِ دُرُوزَ الْهَوَى إِذْ وَخَزَلِي إِهْرَةَ الصَّدِّ
فَأَلْقَلْتُ مِنْ حَبِيقِ سَرَائِلِهِ يَغْتَرُّ فِي نِكَّةِ الْجَهْدِ

وقال الخباز :

قَدْ عَجَنَ الْهَجْرُ دَقِيقِي الْهَوَى فِي جَفْنَةٍ مِنْ حَشَبِ الصَّدِّ
جَرَادِي الْمَزْعِدِ مَسْمُومَةٌ مَثْرُودَةٌ فِي قُصْعَةِ الْجَهْدِ

«فضحك المعتصم حتى استلقى، ثم دعا مؤدب ولده فأمره أن يأخذهم بتعليم جميع العلوم»⁽⁶⁾.

(6) رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، I، 379 — 383.

قد تبيّن أنّ الإسقاط في الإبداع صنفان : صنف يندرج في مفهوم الأدب ورسالته الاجتماعية والانسانية ويمثل في إسقاط الأحاسيس والآراء والمشاعر الحقيقية معتمداً الصدق الفني، غير مفرط في جمال الأسلوب والفن، وصنف لا يهتم بالفن بل ينساق صاحبه الى زاده الثقافي فيسقطه على إبداعه مُحدثاً نشازاً تمجّه الأذواق، فيخطيء الهدف ولا يدرك الغاية...

II — الإسقاط المنهجي :

وقولهم إنّ كل إناء بما فيه يرشح صحيح. لكنّ الأمر يُشكّل عندما يُرشح إناء الناقد بما لا يرشح به إناء المُبدع. فعند ذلك ينشأ الإسقاط المنهجي بمختلف صوره. فيمر النقد بجانب الإبداع أو يتقاطع معه فلا يلتقيان على أيّ صعيد. إذ كيف يلتقيان إذا كان الناقد يحتمل النص أكثر من طاقته انطلاقاً من بعض المقومات المنهجية والتمسك بها مهما كانت طبيعة الأثر المنقود. ذلك أنّه لا وجود لمفتاح واحد لجميع الأقفال كما يقول جورج طرايشي : «فلنكل قفل مفتاح خاص به. وأزداً نوع من النقد هو ذاك الذي يصرّ على فتح الأثر الأدبي الأصل بمفتاح جاهز، أي بمنهج مسبق» وايدولوجية مسبقة⁽⁷⁾ لكن وعي الناقد بهذه الحقيقة لم يمنعه هو الآخر من إسقاط منهجه النفسي على بطله رواية نوال السعداوي «امراتان في امرأة». فقد استعمل في تحليل شخصية بيهة شاهين مصطلحات التحليل النفسي الدالة على المرض مثل «العصاب» وجاذبية الرحم حيث يرى «أن التفرد انفصال، وتجربة الانفصال هي دوماً تجربة كارثية مؤلمة ومن هنا كانت الجاذبية الدائمة للرحم لجسد الأم والأرض، للكون»⁽⁸⁾ وقد تجسّم هذا الرحم في الشعب إذ يعتبر الناقد أن بيهة شاهين قد حاولت تصعيد أزماتها عبر النضال ضمن منظمة سياسية سرّية. وقد تكون هذه التأويلات صحيحة إذ عالم اللاشعور متجاهل شاسعة كل شيء فيها محتمل. وإسقاط الأمراض النفسية على شخصيات روائية أمر ممكن. لكن ما يعسر إثباته هو إسقاط الأمراض على المؤلف نفسه. وقد قدمت تفسيرات عديدة للعبرة بأمراض نفسية ربما كان الأديب سليماً منها.

فبعض النقاد لا يكتفون بالتعبير المباشر عن المشاكل الجنسية بل يحثون عنها في

(7) الأدب من الداخل، ص 8.

(8) نفس المرجع، ص 26 — 27.

رموز يفسرونها بحسب ما يمليه المنهج، ذلك ما فعله زميلنا الأستاذ عبد الوهاب بوحدية في تحليله لعشر حكايات تونسية للأطفال في كتاب سماه «الخيال المغربي»⁽⁹⁾ فهناك أشياء عادية وظفتها الحكاية توظيفا مباشرا، لكن الباحث أبى إلا أن يرى فيها رموزا لعضو الذكر التناسلي، من ذلك قرنا عنزة قوية، وعصا متحركة، وحش ينفخ في الشقوق حتى تنفلق، ومنقار ديك، وريشة، وذيل حمار... فلا شك أن هناك تشابها في شكل الرمز والمرموز ولا شك أن الراوي لم يقصد هذا الرمز البتة، لكن الباحث لا يرى أنه من الضروري أن يقصد الراوي شيئا بما أن عالم اللاشعور حقل لا حد له. أما عضو الأنثى التناسلي فقد رآه في كل شكل مجوف مثل السلّة التي تجمع فيها العنزة صغارها، وبطن الذئب، والقبر، والسرداب والبر التي ألقى فيها الابن، والكوخ الذي تسكنه العذارى، والباب الذي قضى الأب بإغلاقه طيلة غيابه في موسم الحج، والكأس، والدار والجوة والتور والحمام وغير ذلك. وما دام التأويل حرا وممكنا ففي الحكايات رموز للممارسة الجنسية نفسها وقد تجلّت عيفة في ضرب العنزة بقرنيها بطن الذئب، وفي النزول إلى السرداب وفي أكلة شهية يهبها الغول العذارى، وفي النار التي أعطيت إلى عائشة ليلة كانت وحيدة

ومن صور الإسقاط المنهجي أيضا ما نجده في المناهج التقليدية من إسقاط حياة الكاتب أو الشاعر على مؤلفاته. فقد كان نقاد الجيل الماضي يطلقون من ترجمة الشاعر ويحاولون أن يجدوا لها صدى في شعره بكل الوسائل حتى وإن كانت الصلة واهية أو منعدمة تماما. فالإلام بحياة الشاعر ومعرفة عناصر ثقافته وأصله ومهنته قد يساعد على تفهّم أشياء كثيرة في شعره، لكنّ العلاقة ليست دائما جدلية لأنّ الشاعر يراوغ ويصعد ويضلل ويلبس ألف قناع تملأ ظروف المكان والزمان. وأدبه ليس انعكاسا صادقا لما في نفسه، ولو كان كذلك لاندراج في نطاق التاريخ والتراجم الذاتية. فالبحث عن التطابق إذن غير ذي جدوى بل هو نوع من الإسقاط المنهجي الذي تجاوزته المناهج الحديثة اليوم.

وأخيرا يمكن أن نعتبر الجحد ونقيضه الاقتطاع من صور الإسقاط المنهجي. فالعملية الأولى تتمثل في السكوت على بعض عناصر الأثر المدرّس لأنها تخالف ما ذهب إليه التأويل، والثانية تتمثل في التقاء شواهد معزولة عن سياقها النصّي أو التاريخي والاقتصار على تحليلها لاثبات نظرية أو موقف للكاتب أو للنقاد. وأشهر

(9) عبد الوهاب بوحدية. الخيال المغربي، دراسة لعشر قصص أطفال. الدار التونسية للنشر. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1977.

مثال على ذلك ما يتهم به المسلمون اليهود من طمس للآيات المبشرة بظهور الرسول، وشبهه بهذا ما يعتقد بعض الخوارج من أن سورة يوسف ليست من القرآن إذ لا يعقل في نظرهم أن يخاطب الله عباده بمثل تلك الصورة المثيرة. وفي نفس السياق نذكر حذف المحققين والناشرين للتراث أشعارا وحكايات يرونها منافية للأخلاق مثلما فعل الشيخ محمد عبده في تحقيقه لمقامات الهمداني إذ حذف منها ما رأى فيه شذوذا حنسيا، وقام بنفس العملية الأب صلحاني في طبعته لألف ليلة وليلة. وطمس كهذا يتنافى بالطبع وقواعد التحقيق العلمي لكنّه واضح الدلالة على ذهنية أصحابه. والأمثلة من هذا القبيل كثيرة. ولقد لخص ميخائيل نعيمة هذا التمشّي في تعريفه للحب الذي عدّل فيه ما شاع من أن الحب أعمى فقال: «إن الحب يرى بعين واحدة»، هي عين الرضا.

وإذا كان الانزياح في الابداع ابتكارا مستطرفا فإلّا في النقد ينقلب انتقائية تتمثل في استعمال المصطلح بمعزل عن دلالاته. وقد حلّ خلدون الشمعة هذه الظاهرة في كتابه «النقد والحرية» وبين أنها تقوم على استعمال الألفاظ بحسب رغائب المتكلم لاجداث تأثير عاطفي وليس بحسب معناها الصحيح أو الاصطلاحي. معنى ذلك أن المتكلم يسقط على الألفاظ معان لم تكن فيها أصلا، إنما هي نابعة من ميوله الخاصة. تلك إذن بعض صور الاسقاط المنهجي الذي لا يقل أهمية عن الاسقاط الايديولوجي.

III — الإسقاط الايديولوجي

وإذا كان الابداع بالضرورة حاملا لرسالة المبدع فإنّه من الطبيعي أن يكون النقد كاشفا ومحللا لتلك الرسالة، وبالتالي فإنّه ليس من الاسقاط في شيء التعامل معه بأدوات النقد الايديولوجي لاستقرائه وتفجير طاقاته. وقد تتطابق ايديولوجية المبدع وايديولوجية الناقد فيكون بين عمليهما تكامل بناء. وهذا ما عناه جورج طرابيشي بقوله: «وفي الحق لا يمكن أن يوجد ناقد لا يحمل بين دفتي عقله ايديولوجية ما. لكن ما لا يجب أن يغيب عن البال أن الأثر الأدبيّ حامل هو أيضا للايديولوجيا، فلا وجود لعمل أدبي بريء. ومهمة الناقد أو إحدى مهامه أن يُميط اللثام عن الايديولوجية السافرة أو الباطنة التي يحملها كل عمل أدبي بين طيّاته. لكن هذا الكشف يجب أن يأتي من داخل العمل الأدبي، وليس عن طريق منهج خارجي جاهز ومسبق»⁽¹⁰⁾

(10) الأدب من الداخل، ص 9.

لكن الوضع يختلف في صورة انعدام المطابقة. عند ذلك يكون الناقد بين أمرين :

— إما أن يكشف الخلفية الحقيقية التي أملت على المبدع إبداعه ثم يبين قصورها بالنسبة إلى ما يحمل هو من آراء شخصية. فيخرج من حيز التحليل إلى حيز التقويم، كأن يجد مثلاً في بعض المؤلفات نزعة إصلاحية فيحلل مقوماتها وحدودها ثم يبين أنها غير ثورية معتبرا أن المذهب الذي يؤمن به هو ثوري حقاً.

— وإما أن يتجاهل تلك النزعة الإصلاحية فيسقط على الأثر الإبداعي اديولوجيته الشخصية ويعيره إيها في عملية احتوائية واعية. وهذا بالطبع لا يحدث إزاء الآثار الرديئة أو المتوسطة بل الاحتواء والانسقاط لا يُمارسان إلا على المؤلفات الجيدة والثرية، القابلة للعديد من القراءات. ومن هنا كان الحديث عن اشتراكية أبي ذر الغفاري، وديمقراطية عمر بن الخطاب، وتقدمية القرامطة وقومية المتنبي ووجودية المعتزلة وغير ذلك... فكأن الناقد يبحث عن تبرير للأفكار التي يحملها فيستعين على نشرها بكبار الأعلام علّه يُقنع من لم يقتنع بها بغد. وكبار الأعلام في كثير من الأحيان أبرياء منها، لم يدركوا ظروف تمخضها وتكونها بل كانت لهم ظروف وأوضاع أخرى أملت عليهم مواقف أخرى.

وفي هذا السياق يمكن أن نعتبر التحل قديماً نوعاً من الانسقاط. فالعصبية القبلية كانت بمثابة الايديولوجية اليوم إذ تكرس انتماء الرجل إلى غصبة يدود عنها بلسانه وسيفه إذا قضى الأمر، ويفاجر القبائل بوفرة شعرها مثلاً. ولما لم يبق من الشعر الجاهلي في صدر الاسلام إلا أقله فقد وجب على المتيمين إلى بعض القبائل من الصرحاء والموالي وضع قصائد ونسبتها إلى عشائريهم. يقول ابن سلام الجُمَحي في هذا المعنى : «فلما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلّت وقائعهم وأشعارهم وأرادوا أن يَلْحَقُوا بمن له الوقائع والأشعار فقالوا على ألسن شعرائهم، ثم كانت الرواة بعد، فزادوا في الأشعار وليس يُشكّل على أهل العلم زيادة ذلك ولا ما وضع المولّدون»⁽¹¹⁾.

وهذا ينطبق على جميع أصحاب الأهواء والمثل والنحل الذين يضعون أحاديث وينسبونهم إلى الرسول بسند ضعيف لهم تأييداً للمذهب، مثلما فعل بعض غلاة الشيعة

(11) محمد بن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. دار النهضة العربية بيروت. عن طبعة ليدن 1976 — ص 14.

لأثبت حق علي في الخلافة جاعلين الوصية أهم الأركان. وكذلك فعل أصحاب المذاهب عندما أولوا القرآن بحسب أهوائهم، فتعددت قراءات الآية الواحدة وتباينت وغلب عليها إسقاط القراء في مختلف العصور منذ اجتماع السقيفة إلى آخر مجتهد في عصرنا الحاضر. بل منهم من وجد فيها تبشيراً بعديد العلوم والمكتشفات الحديثة محملاً الآيات شحنات غريبة ما أنزل الله بها من سلطان.

وقريب من هذا ما يمكن تسميته بالإسقاط الأيديولوجي في النقد الأدبي فهو نوس بين قطبي التحامل والتعجيد، بحسب انتهاء المبدع إلى أيديولوجية الناقد أو عدم انتهائه إليها. فينقلب النقد محاكمة للمبدع ولو كان قته في أعلى الدرجات، أو تمجيدها له ولو كانت آثاره هابطة من الناحية الفنية، ويصنّف الأدباء إلى تقدميين ورجعيين مهما كان حظ أدبهم من الجودة.

وقد كنت أتوهم أن مثل هذا النقد قد تجاوزته الأحداث بفضل تجارب منهجية هامة أفرزتها مدارس نقدية حديثة تركز على النص وتحكم عليه أم له بحسب حظه من الأدبية وثراء مدلولاته وأبعاده إلى أن اطلعت على بعض الكتب التي لا يزال أصحابها يعتبرون النقد أداة نضالية يسقطون بواسطتها آراءهم الشخصية على الآثار المدروسة ويتعاملون على كلّ من يخالفهم الرأي بمجرد انتائهم إلى اتجاهات مخالفة لهم.

وقد قرأت كتاباً لنيل سليمان بعنوان «مساهمة في نقد النقد الأدبي»⁽¹²⁾ فلم أفهم لماذا شحنه صاحبه بالتحامل الشديد على كلّ من استعرض مناهجهم وممارساتهم النقدية رغم ثبوت قيمة الكثير منها، إلا عندما وصلت إلى نهاية الكتاب حيث كشف المؤلف أوراقه الأيديولوجية وأقام الدليل على أن كل ما سبق لم يكن سوى تصفية حسابات سياسية لا تمت إلى النقد الأدبي إلا بصلة واهية جداً. فقد أسقط في نقده كلّ ما يكتنه من حقد على غير الماركسيين أمثال أدوليس وخالدة سعيد وكّال أبو ديب وخلدون الشمعة، وعفي الدين صبحي وخصص ملحقاً للنقد في الجامعة السورية فيه الكثير من الاستخفاف والاستصغار لأعمال باحثين ساهموا بقسط وافر في إثراء الدراسات العربية أمثال شفيق جبري وسامي الدهان وسامي الكيّالي وعمر الدقاق وصالح الاشر وسّام ساعي وغيرهم. ولم يسلم من طعناته المتكررة سوى من كان يشاركه — فيما يبدو — بعض أفكاره للماركسية مثل محمد كّال الخطيب وإحسان سرّكيس. وقد اهتممت بهذا الكتاب رغم ضحائه العلمية وتذبذبه المنهجي لأني اعتبرته أحسن مثال للكتب التي لا تحتاج إليها في حركتنا النقدية المعاصرة. وحتى لا

يبدو كلامنا عنه إسقاطا هو الآخر فمن المفيد أن نذكر بعض الأمثلة الدالة على هذه الدهنية الحاقدة والمشاكسة باعترااف المؤلف نفسه في نهاية مقدمة كتابه.

فالإسقاط الأيديولوجي ظاهر حتى في تعريفه لبعض الاتجاهات الفكرية والنقدية. «فالوجودية محاولة برجوازية» و«البنوية أيديولوجية توطدت في الغرب الامبريالي» و«النقد الأكاديمي سلفي ورجعي ومتخلف» والموضوعية وهم، والدعوة الى الوحدة العربية موقف قومي. أما «الماركسية فانها نزعة تقدمية»⁽¹³⁾ ومن هذا المنظور تحامل على الاعلام الذين ذكرناهم أنفا فنبعت خلدون الشمعة بأنه صاحب فسيفساء اديولوجية البرجوازية الصغيرة، ورأى أن أدونيس «يتأرجح بين الموقف الشكلاي البرجوازي البحت والموقف التاريخي الاجتماعي»⁽¹⁴⁾ وأن خالدة سعيدة «تدلي بدلوها في التشكيك بالواقعية والواقعية الاشتراكية»⁽¹⁵⁾ وأن كمال أبو ديب «يستورد البنوية التهاق»⁽¹⁶⁾ وأن رياض عصمت «لا ينكر الوهم البرجوازي حول لا أيديولوجية نتاج أدبي ما»⁽¹⁷⁾ وأن موقف محي الدين صبحي سلفي قومي وذلك في قوله إنه «ليس ثمة ما هو أكثر السانية وأبعد تقدمية من الدعوة الى وحدة عربية تحمي شعبنا من الهزيمة والتشرد»⁽¹⁸⁾ ويرى أيضا أن النظرة السكونية للتاريخ، النظرة اللاتطبيقية تبلغ بالدفاق الى حد طمس الحقائق التاريخية إذ لا يعقل أن يصل الجهل هذا الدرك» (ص 203) كل ذلك لأن عمر الدفاق لم يتحدث عن الفوارق الطبقية في القبيلة الجاهلية. ويحكم على كتابه بحجة قلم أنه «محاولة قاصرة» ويرى صاحب الكتاب «مساهمة في نقد النقد الأدبي» أيضا أن صالح الاشر قد «كسر ذلك الوهم الأكاديمي الكاذب حول دراسة معاصري الأكاديمي الدارس» (ص 205) لكنه عاب عليه تطرفه في موقفه القومي (ص 206) وبحجة قلم أيضا شطب «نتاج جبزي والدهان والكيالي والدفاق وصالح الاشر» اذ رأى «أن الصورة الغالبة عليه صورة بدائية» (ص 207) ومن جهة أخرى يرى أن أهمية ما يطرحه ساعي (...) هي في ذلك الالتفات الرجعي الذكي الذي يتمثل بدعوته للمصالحة والمساواة بين اليمين الاسلامي واليسار الاشتراكي في الشعر السوري» (ص 214) لأن «الخلط والتشويه الفكري

(13) المرجع المذكور ص 70.

(14) نفس المرجع، ص 14 — 15.

(15) نفس المرجع، ص 51.

(16) نفس المرجع، ص 57.

(17) نفس المرجع، ص 89.

(18) دراسات تحليلية، ص 32.

والسياسي الخطير» دعوة تسعى الى طمس حدود الصراع (ص 215) ولذلك لم يعجبه كلام حتا عبود «إن الناقد الواقعي يخطئ عندما ينقل المقولات الفلسفية للنظرية المادية نقلا ايدولوجيا إلى عالم الأدب ويحاسب الأديب حسابا ايدولوجيا»⁽¹⁹⁾ فعلق عليه بقوله : «وإذا كان الشمعة وأدونيس يجهران بموقفهما اللاماركسي فان الأمر مع حتا عبود يبدو أخطر لأنه وهو يقدم ما سبق لا يفتأ يؤكد ماركسيته الصحيحة مع أنه مجرد الماركسية في الأدب من بعدها الفلسفي والسياسي /الماركسي» (ص 116).

تلك إذن جناية الإسقاط الأيدولوجي على النقد فهو يحدث تشتتاً بين الأدباء ويصنّفهم إلى شقين متصارعين في حين أن الصراع الحقيقي كائن في المجتمع نفسه، ونقله إلى ميدان الأدب بهذه الصورة لا يساعد على بلورته. فلكل مثقف موقف منه لا محالة وشق يحاز إليه ويتعاطف معه. لكن ليس من حقه أن يسقط موقفه ذاك على أنشطة علمية من المفروض أن تقيم الآثار الأدبية حسب ما تتضمنه من شحنات وجدانية وفكرية وجمالية في حد ذاتها وليس بالنسبة إلى مواقف الناقد. لكن اعتبار بعض النقاد النزعة العلمية «وهما برجوازي» يفترض مسبقات للحوار ويضع حدا له. وعندما نقرأ لبعض النقاد أن «المنظور العلمي الموضوعي هو المنظور الماركسي اللينيني»⁽²⁰⁾ يتحتم علينا مراجعة كل ما تراكم في أذهاننا من تعريفات للعلم. ومن حسن الحظ أن صاحبة هذا التعريف، الناقدة يميني العيد، قد عدلت هذا المفهوم في ردّها على من اعتبر أمين الريحاني مصلحا وليس ثوريا بقولها : «إننا لا نستطيع أن نعدّ الالتزام، على أهميته، مقياسا لسلبية الانسان أو إيجابيته والا تحتّم علينا أن نصف باللامبالاة، كل الأدباء غير المتزمنين حزيبا، وهم كثر جدا، على الرغم ممّا في نتائجهم من مضامين تقدمية»⁽²¹⁾ ولم تستطع اعتبار كاتب المقال الريحاني عاجزا ومقصرا فأضافت : «أن تقييم فكر الريحاني انطلاقا من هذا التحليل كما فعل كاتب المقال يقود منطقيا لا إلى ضرب الريحاني وحسب، بل إلى ضرب نتاج النهضة بكامله الذي كان له دور إيجابي وتقدمي بالنسبة لمرحلته»⁽²²⁾.

وباستثناء هذا التنازل البسيط فان الناقدة قد ضببطت في كثير من التشدد

(19) حتا عبود. المدرسة الواقعية، ص 256.

(20) يميني العيد. ممارسات في النقد الأدبي

(21) نفس المرجع، ص 173.

(22) نفس المرجع، ص 176.

منطلقات النقد الايديولوجي تعليقا على ما قاله محمود درويش في أمسية شعرية له ببيروت من أنه هادىء ويجب جهورا هادئا منها :

— «ضرورة الكشف عن الايديولوجية الطبقية التي يحملها الأدب أو التي ينتمي إليها، ذلك أن الكلمة الأدبية هي في حقيقتها كلمة سياسية منتجة فنيًا أي أن الأدب هو التعبير الفني عن ايديولوجية معينة (...).

— «تفهم مهمات الأدب التقديمي الشاقة، فهو أدب يناضل ضد ايديولوجية الطبقة المسيطرة، وهو أدب تجدددي لأنه الأدب المعبر عن تطور هذه الحركة النضالية».

— «ضرورة إدراك أن أدب الطبقة المسيطرة أو الأدب المعبر عن ايديولوجية الطبقة المسيطرة هو في طبيعته أدب محافظ لأنه يحمل ايديولوجية طبقة تريد الاستمرار في السلطة»⁽²³⁾.

وقد طبقت فعلا هذه المبادئ في نقدها لأدب مارون عبود والياس أبي شبكة وأمين الريحاني وغسان كنفاني وكتب الطيب تيزيني وعز الدين اسماعيل وغالي شكري. وهي محاولات لا بأس بها في حد ذاتها إلا أن اسقاط الأفكار الايديولوجية قد طغى عليها على حساب الجوانب الفني أحيانا. وهي على كل حال أجدى وأعمق من الحرب الشعواء التي شنتها نبيل سليمان على معاصريه من النقاد رغم التماهيما إلى نفس المذهب السياسي فيما يبدو.

وفي الختام نشير إلى أن الاسقاط في النقد نوع من التحريف لرسالة المبدع. فلا شك أن في عمل المبدع حجبا وأقنعة تخفي الصورة الحقيقية. فمهمة الناقد هي التمييز بين الحقيقة والقناع، بين الخفاء والتجلي. فهو ليس رقابة ولا محاكمة ولا تعويضا ولا اسقاطا إنما هو نقد وكفى.

الباب الثاني

مباحث خاصة ببعض الكتاب التونسيين

مقومات قراءة شمولية للأدب العربي : «حركات» نموذجاً.

تعددت مناهج النقد الأدبي الحديثة تعددا لا حصر له وتفرعت كبريات المدارس الى اتجاهات نقدية مغرقة في الاختصاص تقوم كل منها على أنقاض سابقتها وينكر أصحابها على غيرهم كل فضل فتحدث الخصومات، ويكثر الجدل، ويطغى التنظير والتبشير، والتجريح والتشريح، ويضيع النقد في مآهات النظر والتجريب، ويصبح الأدب الانشائي، أدب الابداع، كالمسكوت عنه لكثرة ما يثار حوله من معارك فيظهر الاستعداد للقراءات الجديدة بدون قراءة، ويكثر الحديث عن علوم النص واللغة على هامش حدود النص واللغة فلا يستفيد الأدب من ذلك شيئا.

ومما يزيد الأمر تعقيدا التحجر الذي يصيب بعض الدعاة والأدعياء فيتشبثون بزاوية واحدة ينظرون من خلالها الى النصوص الأدبية ولا يقبلون غيرها بديلا، فيقننون أركانها ويقيّدونها بشروط مجحفة، وينغلقون داخل حدود ضيقة، فيعسر التأمل في النص الأدبي ويستحيل التعامل أحر مع الأثر وصاحب الأثر، وعصر الأثر لاستكشاف جميع أبعاده ومدلولاته، وتفجير مكنون طاقاته وإمكاناته.

وقد آن الأوان لنقد النقد أن يقيم حصاد تلك التجارب، وقيس المسافات التي قطعها النقد العربي في مسيرته الهادفة الى مواكبة التيارات الحديثة حتى نلمس عن كتب وبدون موازنة ما وصلنا اليه من نتائج، فنكرس رؤيتنا أو نعدّلها، أو نبحت لها عن بديل يضع حدا للتردد والتلمس والتوقف.

وقد رأينا من المفيد، في هذه المرحلة بالذات، أن ننبه إلى أهم المزالق التي تردى فيها النقد العربي تمهيدا لبناء منهج نقدي متكامل ينظر بعين الاعتبار الى تلك المخاطر ويستفيد منها ويتلافها.

وحتى لا يكون كلامنا امتدادا عقيما للخصومات الراهنة، وتنظيرا جافا لاتجاه نقدي، رأينا من الضروري التركيز على تطبيق هذا المنهج الشمولي على أثر من آثارنا العربية المعاصرة ظهر بتونس سنة 1978 للأديب مصطفى الفارسي بعنوان «حركات».

ومما لا شك فيه أن مفهوم النقد وثيق الصلة بمفهوم الأدب وان مناهج النقد وثيقة

الارتباط بالعناصر المكونة للأدب. لذا لا بد من ضبط مفهوم الأدب حتى يتسنى لنا تحديد وسائل فهمه وإفهامه، وتبين أبعاده وتبينها. وهذا المفهوم لا ينطلق قطعا من تصور خاص للأدب ووظيفته بل من واقعه وتراثه المدون والمنطوق...

فالأدب لا يعدو أن يكون فكرا، ووجدانا، وصورا، وكلمات وأشكالا. ومهما كانت تصورات أصحاب المدارس الأدبية المختلفة فهو لا يستغني عن أحد هذه العناصر. فهو فكر لأنه يتناول شؤون الانسان في حياته اليومية وفي أعماق همومه الوجودية في نفس الوقت، انه يهتم بحبزه وبأبسط مشاغله المادية وكذلك بعلاقته بربه ويمزله في الكون وعصيره وحرته وامكانياته وحدوده. انه يهتم بصراع الانسان مع نفسه وبصراعه مع الطبيعة والحياة والجمتمع في الآن نفسه. والأدب لا يكفي بالاشارة الى كل هذه الاهتمامات الفكرية بل يكفيها حسب مواقف معينة يقفها الأديب من قضايا عصره.

وأي نقد لا يبرز هذه المشاغل أو يقتصر عليها يعتبر مخلا بوظيفته. والأدب وجدان لأنه تعبير عن أدق خلجات النفس وإفراز لدقات القلوب الحائرة والقلوب المطمئنة، والقلوب العاشقة والقلوب الحاقدة ونتاج نفوس هادئة ونفوس أرهقتها الكبت ونفوس حاملة تنظر الى الأفق وتنتظر الفرج. والأدب الحق في مختلف أطواره وأشكاله لا يقف على السطح انما يغوص الى أعماق الانسان غير آبه بالحدود الفاصلة بين الوعي واللاوعي. فهو بالذات المكسر لتلك الحدود اذ فيه تمتزج الغايات الظاهرة للابصار والبصائر، والغايات الكامنة المستعصية على التجريد والانكشاف، لا يحرك لها غير الفن، ولا كاشف لها غير الأدب وحالات جنونية أو صوفية أو سكرية أو غضبية مفرطة تسقط فيها كل الحواجز، فيمتزج الشعور بالاشعور ويبدو الانسان عاريا للأنظار والأسماع.

وأي نقد لا يبرز هذه المشاعر الظاهرة والباطنة أو يقتصر عليها يعتبر مخلا بوظيفته.

والأدب صور لأنه ككل فن تهمة المشاهد والألوان فيوحي بها عن طريق الوصف المباشر أو غير المباشر، وتلك المشاهد تتعلق بجميع الكائنات الحية والجمادة، الطبيعية والاصطناعية، قد لا يلتفت انتباه الأديب فيها غير عناصر محدودة تشده وتحرك قلمه فيخرجها في صورة فنية موحية بينها وبين أصولها ما بين الواقع والفن من تفاوت في الانحاء والجمال. فتقاس درجة الاختلاف بين الواقع والفن بحسب ما في نفس الفنان من رؤى وأشواق، وما في خياله من ازدهاء وتجنيع.

وأي نقد لا يبرز هذه المسافات أو يقتصر عليها يعتبر مخلا بوظيفته.

والأدب كلمات لأن اللغة وسيلته في التعبير والتصوير. ومما لا شك فيه أنها ليست غاية في حد ذاتها لكنها قد تصبح عند بعض الكتاب والشعراء الغاية والمطمح إذ يعتبرونها الأداة الرئيسية في الأدب، ويوحون عن طريقها بما يخلج في نفوسهم من أحاسيس وما ييلور فكروهم من خواطر. لكنها تبقى رغم كل ذلك مجرد وسيلة تعبيرية تفوق في جوهر الأشياء لكن لا تحمل محلها. فهي شحنة فنية قد تتفجر عن أبعاد وأعماق، ويبقى فضل مستعملها في تنسيق الكلمات واختيار اللفظ حسب مقاصد معينة. وللغة أهمية كبرى في الأدب إذ بها يتميز أديب عن آخر إذا التقت الأفكار وتشابهت الصور.

وأي نقد لا يبرز خصائص الكلمات أو يقتصر عليها يعتبر مخلا بوظيفته.

والأدب أخيرا أشكال لأنه يمتلك مقدرة فائقة على تنويع الهياكل وتوظيفها وشحنها بمدلولات هامة. فالبنى الأدبية جزء لا يتجزأ من الاثر الأدبي، بها يكتمل النص ويكتسب شخصيته المميزة. وأدبية النص تقاس بالذات بحسب أهمية هذه البنى ومدلولاتها والعلاقات الرابطة بينها. وبذلك يصبح للأسلوب معنى محدد وواضح تبلوره وتضبط خصوصياته أهمية الاشكال.

وأي نقد لا يبرز هذه الخصوصيات أو يقتصر عليها يعتبر مخلا بوظيفته.

وأي نقد ينطلق من نظرة أحادية فلا يهتم إلا بأحد هذه الأركان الأساسية للأدب يعتبر ناقصا...

فالنص — كما رأينا — متعدد الأبعاد والوظائف قد يطغى أحدها على البقية فيعطي للأثر الأدبي طبيعة خاصة تستوجب منهاجا خاصا. والتركيز على أحد هذه الجوانب دون غيرها قد ولد مناهج تنظر الى الأدب نظرة جزئية ترفض كل ما سواها. فاعتنت البنيوية بالأشكال والألسنية باللغة والأسلوبية بالأساليب والنقد النفسي بالوجدان واللاوعي والنقد الاجتماعي بعلاقة النص بالهياكل الاجتماعية المولدة رؤيتها له. وضاع المضمون عند فريق وضاع الشكل عند فريق ثان وضاعت العلاقة بين الشكل والمضمون عند الكثير.

ولا شك أن بعض المحاولات البنيوية قد أفرزت في النقد الأدبي نتائج مثمرة ما كان أن يتتدي إليها لولا هذا التركيز على وظيفة الاشكال وعلاقة الوحدات فيما بينها

وعلاقة النصوص بعضها ببعض، لكن إفراط بعض التحاليل في التجريد، واعتمادها الكلي على الأرقام والجداول البيانية قد أفرغها من محتواها، اذ تحول الأدب الى أرقام جافة وجداول صامتة لم يحاول أصحابها في كل الحالات استنطاقها، واستقراءها، واستنتاج ما يجب استنتاجه من معادلاتها، بدعوى تطبيق منهج علمي يقتصر على الوصف والتحليل ويمتنع عن التأويل والتفسير. ومهما كان الأمر، فإن قراءة ترفض تحليل المضامين وتتجاهل المؤلف، وتتناون بالبعد الفكري والاجتماعي للنص لا يمكن أن تكون إلا مبتورة.

ومن جهة ثانية، فقد رأينا في تحليلنا للعناصر المكونة للأدب ان الأسلوب جانب من جوانب النص، وبالتالي فإن الأسلوبية لا تعدو أن تكون رافدا من روافد النقد ولا يمكن أن تكون بديلا متكاملا يعول عليه تعويلا مطلقا في استقراء جميع أبعاد النص الأدبي، إنها لرافد ضروري قطعا، لكنها ليست الأداة الوحيدة، ولا نعتقد أن أصحابها يعتبرونها أداة كافية من شأنها أن تعوض النقد الأدبي الشامل. وان لها الفضل في تقنين وصف الأساليب تقنيًا محكما كفيلا بابرار مقومات الفن ومعوذا خير تعويض للنقد التدوقي الذي جعل النقاد القدامى يحكمون بان فالانا أشعر العرب بمجرد قوله بيتا مطربا، وان سألتهم عن سر كل ذلك الاعجاب عجزوا عن تفسيره بحكم افتقارهم الى مقاييس أسلوبية ثابتة.

اذن فكل منهج يقتصر على القوالب والألفاظ ويتجاهل المضمون والأشخاص لا يحق لأصحابه أن يدّعوا أنه خير بديل نقدي، ولا يمكن للنقاد أن يفيد منه في كل الآثار اذ يوجد منها ما هو مشحون بشحنة فكرية وحضارية مكثفة لا بد من تفجيرها لتبين مختلف مدلولاتها...

ولا شك أن للنص صلة بوعي صاحبه ولا وعيه، وأنه ليس افرازا لحالات وجدانية ظاهرة للعيان فحسب، إنما هو نابع من مجاهل نفسية لا تنكشف بيسر إلا لذي خبرة بالتحليل النفسي. لذلك فكر العالم النمساوي فرويد (Freud) في توظيف مكتشفات التحليل النفسي لفهم تلك العلاقة بين بعض الآثار الفنية والمركبات الناشئة في لا شعور منتجها منذ الطفولة. وقد توصل إلى نتائج هامة في تحليله لنفسية الرسام الإيطالي ليونارد دي فنشي ولاحدى أقاصيص دستيفسكي، ثم اقتفى أثره بعض من اقتنع بمجذوى نظريته مثل شارل موران (Charles Mauron) الذي أسس طريقة «النقد النفسي» القائم على تركيب شبكة من الدلالات انطلاقا من «الجزازات المطاردة» (أو

الحصارية). ولا أظن أن جميع النقاد العرب الذين سلكوا في العصر الحاضر هذا المسلك قد فهموه على حقيقته. انما هي محاولات تركز بالخصوص على الجانب النفسي وعلى حياة الكاتب أو الشاعر لتستخرج منها شبكة من العلاقات مع إنتاجه، مثلما فعل العقاد مع أبي نواس، وتوصل إلى إثبات نرجسيته، ومحمد النويهي مع بشار، وخصوصا مع أبي نواس وأثبت شدوذه الجنسي الناتج عن عقد ولدها زواج أمه بعد وفاة أبيه. فهذه المحاولات تحليل عميق لمعالم شخصية الشعراء أكثر منها تركيز على خفايا اللاوعي. فهو نقد نفسي وليس نقدا نفسيا.

ولا بد أن نلاحظ أن رواد هذا المنهج لم يندفعوا قط بمجدوى الرؤية من زاوية واحدة، بل أقروا بكل تواضع أنهم يتناولون جانبا من الأثر وليس الأثر في شموليته وتكامله. وهذا ما يجب التأكيد عليه حتى لا ننساق إلى تأويلات جزئية تشبّث بالعقد والشدوذ وتمل بقية الأبعاد. فتحليل النفسيات رافد هام في النقد الأدبي لكنه ليس كل النقد الأدبي.

ذلك لأن الأثر ليس إلهارزا لوعي الفرد ولا وعيه فحسب إنما له علاقة بوعي الجماعة أيضا فهو متأصل في بيئة بشرية ليس المؤلف إلا خلية من خلاياها، لكنها خلية متميزة تُنصّب فيها أحلام الجماعة ورؤيتها فيصوغها المؤلف بطريقة راقية لياكلها علاقة متينة بهياكل رؤية العالم. وهذا ما حاول النقد الاجتماعي إبرازه اعتمادا على قواعد علمية واضحة تقوم بالخصوص على جدلية أسس العطاء الماركسي أركانها. فشق لوكانش الطريق وعبدّه قولدمان وأتباعه، وتلقى الدارسون العرب هذا المنهج، وفهموه بحسب ما تعودوه من قوالب منهجية تركز أساسا على مبدأ «الأدب صورة للمجتمع» أو «الأدب مرآة تنعكس عليها البيئة» إلى غير ذلك من التحريفات والعادات الموروثة عن تان (Taine) وحنا الفاخوري وغيرهما. وهو نفس التقليد الذي يجعل الأدب صورة صادقة لصاحبه في حين أنه ليس صورة وليس صادقا انما هو مرآة مهشّمة، كسرّها المؤلف ليغالط ويراوغ فصارت تعكس المشهد بوضوح مثلما تعكسه الصورة الشمسية، بل تجمع قطعها وتركب فتكون منها لوحة فنية تحتاج إلى تفهم وتذوق. ولذلك أولى النقد الاجتماعي أهمية للهيكل والاشكال وربطها ببنى الرؤى الجماعية المتجددة في عوالم اجتماعية معلومة.

والأدب من جهة أخرى يواكب نضال الشعوب لكنه ليس خطابا مباشرا. ففهمه يحتاج إلى متابعة ذلك النضال الناتج عن رؤية خاصة للعالم تظهر في البنية الأدبية

للآثار الراقية التي يتوفر فيها الوضوح والجودة.

لكن إفراط هذا المنهج في التركيز على الهياكل قد أدى ببعض رواده الى التفريط في جانب هام من المضامين، وسقط بذلك في التحليل الجزئي الذي يميز سائر المناهج الحديثة.

فالنظر من زاوية واحدة لا يفي قط بالحاجة بل يدفع الى التضحية بجوانب هامة من الآثار الأدبية. ومن جهة أخرى فإن قولدمان يلح على أن منهجه لا ينطبق إلا على أمهات الآثار لأن فيها يتوفر وضوح الرؤية، ولذلك اختار كتب باسكال وراسين مادة لاطروحتة. فماذا يكون مصير بقية الانتاج الأدبي؟

معنى ذلك أنه لا توجد في الوقت الحاضر وصفات جاهزة تطبقها على جميع الآثار بنفس الصرامة العلمية، فلا بد إذن من اختيار المنهج أو المناهج الملائمة لطبيعة كل أثر. فبعض الدواوين أو الروايات يقتضي بحكم مضمونه وشكله طريقة لا يناسبه غيرها. لكن بعد التحليل تبقى جوانب تحتاج إلى البلورة فنقطع إذ ذاك المنهج اختار بمقومات منهج آخر يفي بالحاجة فيتكامل النقد ويرز جميع أبعاد النص دون اللجوء الى التوفيق والتلفيق أو السقوط في الآلية العقيمة. فلا يعقل أن نفسر مثلاً رواية لنجيب محفوظ بنفس الطريقة التي نفسر بها قصيدة غرامية لنزار قباني. فرواية الأول تغوص في أعماق المجتمع بينما قصيدة الثاني تغوص في أعماق النفس. فالنقد الاجتماعي بالاولى أنسب والنقد النفسي بالثانية أولى. لكن كلا منهما على حدة لا يكفي للكشف عن كل ما يحويه كل أثر من طاقات فكرية وأسلوبية ولغوية ووجدانية فوجب أن نستعين برؤى أخرى نبرزها ونفيد منها.

لذلك لا بد من الاطلاع على كل ما يجتد من مناهج ورؤى، والتشبع بمقوماتها وبالمفاهيم فهماها الفهم الصحيح ليتسنى للناقد أن يختار منها ما يلائم طبيعة النصوص التي ينقدها. وكل من هذه المناهج مرتبط بدوره بعلم من العلوم الانسانية يستند إليه في فهم نزعة الكاتب وغايته، فيصبح الاطلاع على تلك العلوم أمراً ضروريا لفهم المناهج المتولدة عنها. لذلك تعتبر مهمة الناقد صعبة المراس اذ لا يكفي بالوصف والتلخيص بل صار مطالبا بالفهم والتفسير، فالتسلح بثقافة متعددة الأصول والمنابع يسر له تلك المهمة ويمكنه من وضع الأثر في إطاره الصحيح، وربطه بالعوامل المناسبة المستقاة من العلوم المتعلقة بها.

وبهذه الصورة نتجنب التعقيد والتعميم اللذين يسودان تطبيق العديد من المناهج

الحديثة. فالقصد من كل نقد هو التوضيح. لذلك وجب أن يكون بدوره واضحا. وما قاله الأديب لحبيب محفوظ عن العدد الثاني من مجلة «فصول» المصرية من أنه «لم يفهم مما نشر في ذلك العدد شيئا» يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار. فإذا استغلقت المفاهيم على كاتب كبير مثله فذلك يعني قطيعة بين الناقد والمؤلف فضلا عن القارئ، فلا يعقل أن نتيه في بحر من المصطلحات غير عابئين بمن نكتب لهم أو عنهم. وأخشى ما نخشاه هو أن يحتجب بعض النقاد وراء حجاب من الكلمات الفنية المعقدة لاختفاء فقر في الاستنتاج أو للانسحاق إلى موضوعات بدون تبصر. فالأمر يحتاج إلى كثير من المعاناة والجهد وإلى مقدرة فائقة في التوضيح لا يكتسبها إلا من راض نفسه على التشعب بالثقافات المتنوعة وأكثر من التدريب على التحليل الصحيح والتوضيح البين.

وتجدر الإشارة كذلك إلى نزعة موجودة عند بعض من يلتزم ببعض المناهج ويقتصر عليها تتمثل في تحميل النصوص أكثر من طاقتها. فلا شك أن النص ناطق وقد يكون متعدد الأصوات، لكنه لا يقول إلا ما أراد الكاتب أو الشاعر قوله عن وعي أو عن غير وعي. لكن بعض النقاد بحكم مذاهبهم الشخصية يسقطون عليها ما بأنفسهم فيجعلون المتنبي مثلا رائد القومية العربية، وآخر زعيم وحدة الشعوب الإسلامية، ويتحدثون عن اشتراكية عمر واشتراكية أبي ذر الغفاري، وعن إقطاع عثمان وشيوعية القرامطة وعن ديمقراطية الخوارج ووجودية المعتزلة، بل يرون في كل أثر ذي صبغة اجتماعية صراع الطبقات، وتقدم الأصناف المسحوقة، ويرون في الشعرية عنصرية، وفي الفتح الإسلامي امبريالية وإذا حللوا شعر شاعر فلا يرون غير العقد النفسية والكبت الجنسي، ومركبات النص والاستعلاء، وعقدة أوديب والترجيبة المفرطة وغير ذلك من التجلوزات التي ما أنزل الله بها من سلطان إذ تدوب خصائص الشعر الفنية في بحر من العقد، فلا نفهم عملية الإبداع على حقيقتها ولا دوافع القول والانتاج.

فللنص حدود وإمكانات لا يمكن تجاوزها مهما كان المنهج المتبع، وتحمله ما يفوق طاقته ليس إلا إسقاطا من قبل الناقد لآرائه الشخصية يصبح به النص وسيلة سهلة يروج بها الناقد مواقفه من قضايا عصره، وبذلك يصبح شهكا للمؤلف في عملية الإبداع، وينقلب تحليله بدوره إلى موضوع تحليل يندرج في نقد النقد، فيقارن ناقد النقد بين البعد الحقيقي للنص والبعد الذي أكسبه إياه الناقد، ويجعل كل شيء في نصابه، فيعطي للشاعر ما له وللناقد ما له.

ومن المزالقي التي يقع فيها بعض مطبقي المناهج الحديثة انهم ينطلقون من مثال واحد لأحد رواد منهج ما، ويحتذونه عن كتب ويعتبرون كل تصرف فيه تحريفا له، فلا ينظرون إليه نظرة نقدية بل يعتبرونه مثلا أعلى للكمال والصفاء من الكفر بغيره أو إضافة شيء إلى بعض أركانه، أو إهمال بعض مقوماته التي قد لا تناسب طبيعة الأدب العربي، في حين أن رواد بعض تلك المناهج يقرون بأنهم ما زالوا يتحسسون الطريق ويبحثون عن أقوم السبل، وانهم يقومون بتجارب وأنهم لا يكوّنون مدرسة بل ينفون وجود روابط مذهبية ومنهجية تجمع بينهم، ناهيك أن محاولاتهم قد تبلغ حدا من التناقض بخار معه القارئ. وقد وقفت شخصا موقفا نقديا من النقد الاجتماعي في أطروحتي عن الهامشيين في القصص العربي والقصص الأسباني فمع اقتناعي بأن هذا المنهج أحسن ما يلائم طبيعة النصوص التي رمت دراستها فإني لم ألزم بالمسلك الذي سطره قولدمان في كتابه «نحو علم اجتماع الأدب» فقد ركز على العلاقة بين الهياكل الاجتماعية والهياكل الأدبية، ورأى أن المضامين لا اعتبار لها. في حين خصصت بابا كاملا لتحليل تلك المضامين وبيان علاقتها برؤية العالم لمجموع الهامشيين من الشعراء والمكثدين والطفيليين، وحاولت تأصيل فن المقامة في التراث العربي. وبذلك عبر أكتمال الأشكال عن موقف من التراث ومن الحياة معا. وهو ما وجدته أيضا في القصص الأسباني المتني إلى نفس هذا النوع الأدبي. فقد جاء هو الآخر إفرازا لظروف اقتصادية واجتماعية تشبه إلى حد كبير الظروف التي نشأت فيها المقامة العربية. وبالمقارنة اتضحت عوامل الإبداع، وحلت كثير من المشاكل الخافة بنشأة الأنواع الأدبية، ولو اقتصرنا على المسلك الذي سلكه النقد الاجتماعي في خطواته الأولى لما توصلنا إلى مثل تلك النتائج.

فالنظرة الشمولية للآثار الأدبية إذن أمر ضروري للاحاطة بجميع أبعادها وملاساتها، والنظرة من زاوية واحدة لا تكون إلا مبتورة ومحدودة النتائج. وهذا عمل شاق يقتضي الإلمام بالعديد من العلوم الانسانية التي لها صلة بأصوات النص الناطق.

وقد ظهرت لي ضرورة القراءة الشمولية منذ رمت دراسة كتاب من التراث القصصي يعتبر نواة لألف ليلة وليلة وحققته بعنوان مائة ليلة وليلة، فقد تعددت أمامي السبل وترددت بين النظرية الاسطورية والنظرية النفسية، والنظرية الاجتماعية والنظرية الشكلية فخصصت فصلا لبيان فضل كل منها وحدودها ثم سنتت لنفسني منهجا يقوم على دراسة الأصول والمصادر الهندية والعربية والفارسية أفضت بي إلى دراسة الفن القصصي وما تميز به من تأطير وسرد أفقي وإلى بيان صورة الراوي من

خلال اختياره لبعض الحكايات، وصورة الجمهور المتقبل من خلال طبيعة الحكاية الشعبية وأبعادها.

وان ثراء تلك الحكايات وتعدد مدلولاتها قد ميزها عن نصوص أخرى مجالية، غير هادفة، فقيرة من حيث المعنى، وهو ما أسماه «بالأدب الأبيض» الذي يخلو من كل فائدة أدبية بسبب جري أصحابه وراء الزخرف اللفظي والقشور الشكالية لكن تطبيق منهج شعولي عليها يفيد أن ذلك البياض ليس إلّا ظاهرياً لأن الفراغ نفسه دال على عقلية صاحبه، وعلى الخيط المتروك له فاستنتجت أنه لا يوجد أدب أبيض بقدر ما يوجد قارئ أبيض لا يعرف كيف يستغل النصوص.

نموذج تطبيقي : حركات

وحتى لا تبقى هذه الآراء مجرد مقومات نظرية رأيت أن أطبقها مرة أخرى على أثر قصصي للكاتب التونسي مصطفى الفارسي بعنوان «حركات» الذي تضمن لوحات فنية طريفة مثقلة بالمعاني الهادفة الى تحرير الانسان العربي من كل القيود التي تكبل فكره وحرية، وتضغط على طاقاته الخلاقة بدعوى مقاومة الفوضوية والتصدي للتمرد واني اقتصر في هذا العمل على عرض الخطوط الكبرى لقراءة شمولية لهذا الأثر يمكن تعميقها ومقارنتها ببقية آثار الكاتب والنصوص الشبيهة بها في فرصة أخرى ان شاء الله.

فهذا الكتاب يستجيب بيسر لشروط القراءة الشمولية لما يمتاز به من تنوع في الأشكال الفنية، وصهر للأنواع الأدبية دالّ على موقف واضح من التراث والحداثة، ولما تضمنه من شحنات فكرية تتعلق بقضايا العروبة والوحدة والنضال المشترك وبمشاكل اجتماعية تهّم علاقة الفرد بالجماعة ووظيفة المثقف في المجتمعات النامية وبصفة عامة كل ما يتعلق بقضايا العدل والحرية في العالم الثالث، يضاف إلى كل ذلك حضور الكاتب بين السطور وبالحصوص في المساحات السردية التي نستشف منها تمزق المؤلف بين الاصداع بمواقفه الشخصية والضغوط المختلفة التي تدفعه الى الاختصار على الانحاء والرمز لكنها رمزية شفافة لا تكاد تخفي مقاصده مهما حاول الالتماس في الزمان والمكان والخيال.

ويتضح من التحليل الشمولي لهذا الأثر أن الخيط الرابط بين مختلف عناصره هو الجمع بين المتناقضات. فانه تتعايش فيه بدون تنافر أركان القصة والمسرحية والحادثة

والأسلوب الإيجائي والأسلوب التقريري والأسلوب الرمزي في نفس الوقت. وتجد فيه مستويات لغوية متفاوتة بين الفصحى والدارجة وما يسمى باللغة الثالثة. وقد تضمن صورا من التاريخ العربي القديم والتراث الصيني والتاريخ المعاصر، كما احتوى مشاكل فكرية وسياسية واجتماعية. والثورات فيه ناجحة وفاشلة. وقد تكون مجرد عدوان لا يراعي قواعد حسن الجوار، إلى غير ذلك من المتناقضات الدالة على تمزق المثقف العربي بين ثقافات وحضارات وأوضاع هي بدورها متناقضة. ولعل أزمته ليست سوى تعبير عن أزمة المجتمع الذي أفرزه، فأفرز بدوره بنية أدبية متميزة تشير إلى ما سماه مصطفى الفارسي في عنوان لأحدى رواياته بالمنعرج.

وهذا المزج بين المتناقضات ليس إلا صورة تختلف أوضاع البلاد العربية، فالمدينة العربية صارت هي الأخرى مزيجا من أساليب معمارية متباينة تباينا تاما بل أن المنزل الواحد قد يجمع بين تلك المتناقضات. ويمكن أن نلاحظ نفس الأمر بالنسبة إلى اللباس العربي والأطعمة العربية وأدوات الزينة والعمل وغير ذلك.

وأول صعوبة في دراسة هذا الكتاب تتمثل في تصنيفه ونسبته إلى أحد الأنواع الأدبية البارزة كالرواية والأقصوصة والمسرحية والخطابة. فهو يجمع بين كل هذه الأنواع في تركيبه وتقسيمه، إذ البنية العامة تتركب من ثلاثة أقسام كل منها بعنوان «حركات» والحركات الأولى تنقسم بدورها إلى فصلين كل منهما ينقسم إلى أبواب وكل باب يحمل اسم حرف، بينما الحركات الثانية تنقسم إلى ثلاثة أبواب كل منها يحمل اسم حركة (الفتح والضم والكسر) وخصصت الحركات الثالثة للسكون. ف «الفصل» من لغة المسرحية بينما الباب من لغة التأليف الأدبي وما سوى ذلك مشتق من الفن القصصي والخطاط. ونجد بالفعل في الكتاب تناوبا واضحا بين التأملات التقريرية المعروفة في التأليف الأدبية والسرد القصصي الذي تنهني عليه الرواية والأقصوصة، والحوار المسرحي الذي يدور بين اثنين فأكثر.

وان هذا المزج ليس بالطبع عفويا بل يهدف إلى غاية لها علاقة متينة بموضوع الكتاب. فالحكاية الرئيسية تقوم على الثورة على الأوضاع، فلذلك صاغها المؤلف بصورة تنور على الأشكال التقليدية المعهودة. فتلاشت أركان المسرحية ومقومات القصة وشروط الخطابة ووقع نوع من المونتاج (التركيب السينائي) الذي يقطع فيه المشهد ليقدم مشهد آخر ثم يستأنف المشهد الأول وقد يتواصل في ذاكرة أحد الأشخاص، وتدخل الراوي لا يظهر في السرد فحسب بل يظهر بالخصوص في مجموعة من

التأملات في صفات الحروف أو في التعليق على الأحداث أو في التهيد لبعض اللوحات الحوارية. وقد عبر المؤلف على لسان الحلاج عن هذه النزعة التجديدية الظاهرة في تفجير الأشكال الأدبية القديمة وإعادة تركيبها تركيباً مزجياً : «أنا الحلاج صانع الكلام... أصوغه من دمي أقطعه بأسناني... أركبه من جديد... (أذبح آياته» (ص 23). «أنا صانع الأفعال... أكسر التفعيلات أحرر الأوزان... أنا الكلام... أنا الإيقاع...».

ولهذا المزج دلالة أخرى تتعلق بنشاط المؤلف نفسه... فله مؤلفات قصصية (المنعرج، القنطرة هي الحياة. سرقت القمر)... وله مسرحيات (الطوفان. الأخيار — البيادق، الفلين يحترق أيضاً...) وله نشاط اذاعي وسينمائي وإعلامي وإنتاج شعري. وكل هذه الأنواع المنفصلة في إنتاجه السابق قد جمعها في «حركات» كما لو كان يريد التذكير بمختلف تجاربه.

وأخيراً يمكن أن نستخرج من هذا التمازج والتناوب وظيفة أدبية تتمثل في إضفاء حيوية على هذه اللوحات المتتالية لا تتوفر دوماً في كل نوع على حدة... وهي خاصية قد ظهرت من قبل في مسرح عز الدين المديني الذي استغل أشكالاً أدبية قديمة وحديثة طعم بها مسرحياته ليقدم بديلاً لأركان المسرح الغربي المهيم.

والكتاب من جهة أخرى يتأرجح بين واقعية شديدة الالتصاق بمشاغل الناس اليومية ورمزية غير مبهمة تنكشف خفاياها بيسر كلما قرأناها بقية محتوى الكتاب. فالمؤلف يسند إلى الحروف صفات بشرية ويجعل لها أسراراً وأثراً وينسبها (في التوطئة) إلى العناصر الكونية الأربعة : النار والتراب والماء والهواء ويلصق بكل عنصر صفة مناسبة له كالثورة للنار والتأصل للتراب والفوران للماء والخيرة للهواء وكلها صفات بشرية واضحة الدلالة على ما في نفس الإنسان من أشواق، ثم يوضح الغاية التي يرمي إليها من كل هذا التصنيف : أن تحرك الحرف والايمان بالفعل والخلق طريق الثورة طريقه إلى الله... الإنسان وبذلك يظهر أن الغاية من كل ثورة هي إسعاد الإنسان. وما ذكر الله في هذا السياق إلا لاثبات أنه خلق الإنسان على صورته فاعلاً خالقاً مريداً. فمنذ توطئة الكتاب اذن نبدأ في التعرف على غايات الكاتب الذي لا تهمه الحروف الجامدة بقدر ما تهمه حركات الإنسان الهادفة إلى تحريره وهذا ما يتضح في اختياره لآطار اللوحات الأولى اذ سمي المقهى الذي يلتقي فيه الأشخاص بمقهى الحرية ونعت الجبل بالأحر وأشار إلى فضل العمل، كل ذلك مصحوب بألفاظ من

لغة الموسيقى تدل على التدرج من البطء الى السرعة، الى القوة الى النهاية.

فيظهر من ذلك أن حياة الانسان في نضاله اليومي من أجل الخبز والقديد ومن أجل الكرامة والحرية، تشبه إلى حد كبير السمفونية المتعددة الحركات والنغمات وهذا التشبيه لا يعبر عنه الكاتب بصريح العبارة انما يوحي به عن طريق اختياره لهذه المصطلحات الموسيقية. ثم يتدرج في توضيح الرموز شيئا فشيئا فيصف أربعة حروف وصفا متشائما تؤكد الكلمة التي تجمع فيها تلك الحروف وهي كلمة «دموع» في الفصل الأول و«ألم» في الفصل الثاني فهي حروف «عابثة» زائدة ثقيلة خبيثة تائهة، نازحة مهملة وكلها صفات بشرية سرعان ما تتأكد منها عندما نقرأ وصف الكاتب للحرف الأول : «الدال انسان مجهور...» ثم تزداد وضوحا في تعريفه للحركات : «كانوا ثلاثة : الفتح والضم والكسر. حركوا كل ساكن وأقاموا الأرض وأقعدوها، فلم يقف أمام زحفه طود ولا وتد ثم أصابهم زهو الأبطال، وهو داء عضال، ففسد رأيهم وسقط حكمهم، وذهبوا سهلا ضياعا» (ص 73) وهذا الانحراف بالذات نجده في شخص الامبراطور تسين شي هوانق الذي «كان في شبابه نبعا دافقا، فلما اعتلى العرش وقبض على الصولجان... نزع ماؤه ونشف ريقه. قتل للقتل، كالفن للفن.. كالسياسة للسياسة» (ص 37) وان نسبة هذا الانحراف الى دكتاتور صيني وصلت أخباره الى المؤلف عن طريق مسرحية ماكس فريش «السور المنيع» لدليل على سلوكه مسلكا رمزيا خاصا يهدف الى اسقاط المشاكل الراهنة على تاريخ اجنبي قديم... وتبدو نفس الظاهرة في الاستعانة بأيام العرب في الجاهلية وبالأخص حرب داحس والغبراء وحرب البسوس اللتين وقعتا بين الاشقاء.

ومما لا شك فيه أن التجاء المؤلف الى الثقافة الصينية والى تاريخ العرب القديم ليس من باب التقية اذ الاشارة الى قضايا العصر واضحة جدا. فما الداعي اذن الى ذكر تسين وهوشي وكليب والبكري والحلاج الى جانب طلقات الرشاس ونشرة الألباء والامبريالية ومجازر الفياتنام وفلسطين وتل الزعتر ودير ياسين وحرائق الجزائر والعدوان على الساقية في نفس الفصول؟

هناك عدة امكانيات لتوظيف التراث القديم في الأدب المعاصر : فلما أن يكون من باب الاعتزاز به. وهذا ما لا ينطبق على هذا الكتاب لأنه لا يعقل أن يمجّد المؤلف الشقاق والبسوس وداحس والغبراء ومن جهة أخرى فان تسين لا ينتمي إلى التراث العربي.

وإما لاستعماله مجرد اطار يتناول فيه المؤلف قضايا العصر ويمكنه من الاختراب في الزمان والمكان حتى يتسنى له رؤية المشاكل الراهنة بأكثر وضوح وبذلك تكون له وظيفة فنية بحتة.

وإما لتصحيح التاريخ أو بالأحرى لقراءة التاريخ قراءة جديدة، من ذلك قراءة عز الدين المدني لثورة الزنج في مسرحية له بهذا العنوان وهي قراءة تختلف تمام الاختلاف عن تقديم الطبري لها وهو الذي كان سنيا منحازا الى سلطة بني العباس، فجاء حديثه عن الزنج في لهجة استنكار وتديد، بينما رأى عز الدين المدني أنه لم ينصفهم وبالاخص لم يفهم توقعهم المشروع الى العدالة والحرية. وقد أشار مصطفى الفارسي الى هذه الغاية عندما بين تحريف مؤرخ بلاط مردان صاغون للأحداث التي أودت بحياته وحياة زوجته. فبينما جعله المؤرخ بطلا تقدما سباقا الى الخير، جعله الكاتب دكتاتورا زائفا ليس له أي فضل.

ويستعمل التراث أيضا لاستبطان كتابة متميزة مسرحية كانت أو روائية تخرج عما تعود المتفرجون أو القراء من أشكال مستوحاة في أغلبها من الأدب الغربي. وقد بينا تكسير المؤلف للأنواع الأدبية المعهودة قصد إحداث ثبط جديد يخرج عنها جميعا.

وأخيرا يمكن أن يستعمل أيضا للتعبير عن امتداد نفس القضايا مهما بعد الزمان والمكان فيكون استعمال التراث مجرد انجاز أي مقارنة وضع راهن بأوضاع تاريخية أو «شبه تاريخية» وقعت في بلاد العرب أو في الصين. ويوجد في باب الكسر ما يشير الى هذا الفهم. ففي الحوار الذي دار بين الجندي رقم 2 والبكري تعبير صريح عن هذا التشابه.

— البكري : غوت جميعا وتبقى النظرية.

— الجندي 2 : انكما تهذيان... البسوس والناقة والقبرة وكليب وجساس أسماء وأشياء ووقائع وأيام كانت في الجاهلية (تسمع طلقات نارية).

— البكري : أسمعمت؟ يقيني أننا في داحس أو في الغبراء. فنحن على كل حال في الجاهلية.

وفي الكتاب أحداث أخرى رواها المؤلف عن أبيه كما أثبتته في «الأهداء» حيث أشار إلى مشاركة والده في حرب الريف وقد حدثه عن أشخاص ورد ذكرهم في الرواية ويوجد في هذا «الأهداء» أيضا قيمة الايمان «بالحق والعدل والانتعاق

والاخلاص للحياة» وكلها صفات ينسبها إلى أمه (ص 5).

وبذلك تعددت مصادر الحكاية تعددا كبيرا فجمعت بين القديم والحديث وبين المقروء والمسموع، وبين التراث العربي والتراث الأجنبي. فجمع الكتاب بين مناقضات عدة ليس القصد منها التقيّة أو الاغراق في رمزية مجانية وغامضة بل معالجة قضايا العصر بطريقة جديدة تعكس بوضوح وضع الثقافة العربية الآخذة من روافد متنوعة...

ومما يلفت الانتباه أن قضايا العروبة والتحرر تحتل مكانا بارزا في هذا الكتاب وتدل على حساسية المؤلف وتفاعله مع أشجان البلاد العربية في مشرقها ومغربها على حد سواء. فقد ركز على ثلاث قضايا هامة : قضية التخلف وأسبابه، وقضية الخصومات بين الجيران والأشقاء وقضية فلسطين. واختار لمعالجة القضية الأولى اطارا خياليا لكنه شديد الالتصاق بالواقع العربي. فالمتحف الذي نقشته في مدخله بحروف ذهبية بارزة كلمات دالة على محتواه يوجد في جزيرة صاغون «أنشأه رجل ثري» مقابل بئر من آبار البترول في عرض البحر التابع للجزيرة» (ص 80) وفي هذا أكثر من معنى : فالجزيرة تدل على الانكماش والانغلاق داخل حدود ضيقة، والمتحف يشير الى التجمد والتحنط فكأنّ القوم رضوا بواقعهم وتشبثوا بترائهم فجعلوا له متحفا تكون ببادرة شخصية من رجل واحد ثري قد فرط في ثروة هائلة لم يكتسبها بجده (بئر بترول) ليحافظ على مكانه الشخصية. أما الكلمات المكتوبة على باب المتحف فهي واضحة الدلالة على محتواه :

بقايا أقوام كانوا في ما مضى
لا يبدؤون بساكن ولا يقفون
على متحرك (ص 73).

وقد جاء على لسان الراوي الذي لم يخف مواقفه من هذه القضايا تصوير لمسيرة القوم الى الوراء فانطلق من ازدهار الحضارة العربية وقيامها على العلم والعمل الجاد وعرج على غلبة الغزاة وامتلاكهم البلاد والعباد ثم ركز على الاستلاب الفكري وانقسام الناس الى طوائف وشيع تتمسك كل منها بمذاهب دخيلة تقضي على خصوصيات القوم، وترج بهم في متاهات الزيف والانغلاق. «وكان أن فتح الله علينا فعلمنا وعرفنا وسهل أمورنا ففجر ينايعنا وأجرى في الأنهار سيولنا فاذا نحن كنوز حكمة ومخازن عرفان». (...) ثم غلبنا وتملك الغزاة أرضنا وفكرنا معا قسرا ولكالة

فانخذلنا والنسلنا وخرجنا من جلودنا فتصنرنا أو عهدنا أو تمركسنا أو تلتينا، أو تممنا
فتقاذفتنا الأهواء وملنا بالرقاب نحو كل ناعق وناعب فضعنا في متاهات الأصالة
والفتح قولاً وفعلاً. فلم نظفر بضالتنا من الانفتاح ولم نفرز من أصالتنا إلا بالانغلاق.
ألا كل شيء ما خلا الشجرة الزيتونة أصلها ثابت وفرعها في السماء باطل وزيف...
والزيف يغبن المرء في ذاته وكيونته وصيرونه... والقرد من الزيف» (ص 74).

جاء هذا الكلام في باب «الفتح» الذي احتوى أيضاً على صورة من صور
التخلف في البلاد العربية يوحى بها المؤلف عن طريق توقيعات لغوية على نغمة الفتح
وفي حوار بين مواطن وبواب في بعض المصالح الادارية يبرز أنانية الموظفين الاداريين
والتهاون بهم وتهاونهم بمصالح الناس كما يبرز محاباتهم وتكاسلهم أوقات العمل وقد جاء
ذلك المواطن ليقابل أحد المسؤولين فمنعه الحاجب من ذلك وبعد حوار أبرز عيوب
المسؤول «أرعدت السماء وأمطرت وابلا من القاذفات الصاعقات فمات الشاب وفي
قلبه غصة لأنه لم يحظ بمقابلة سيادته» (ص 80).

فهذه ليست إلا صورة من مئات الصور المنتشرة في مختلف البلاد العربية والمنذرة
بالخطر على مستقبلها، وقد اختارها الكاتب من الحياة اليومية ليقيم الدليل على أن
التخلف ليس في الأذهان فحسب إنما هو ممارسة يومية في الإمكان استتصاها إذا غير
القرم ما بأنفسهم. وموقف الراوي المؤلف هذا ظاهر في لهجته الحزينة التي يسرد بها
بعض الوقائع وهي وحدها كافية للإيحاء بالحلول لمجرد الوعي بالقضايا بداية حلها.
ذلك هو الفتح المبين.

ومن مظاهر تخلف البلاد العربية أيضاً الخصومات القائمة بين الجيران والأشقاء
وهي خصومات ناتجة عن سوء فهم للوحدة العربية وأهدافها. فمما لا شك فيه أن
جميع الشعوب العربية تطمح إلى توحيد الصفوف وجمع الكلمة لكن سوء التفاهم قائم
بينها في خصوص المنهج الموصل إلى تحقيق تلك الغاية فتحول الاختلاف في المنهج إلى
خلاف كبير، ونتج عن الخلاف مناورات ومؤامرات أفضت إلى خصام وقتال وتبذير
للطاقات الحية في أمور هامشية ليس من شأنها أن تقرب وجهات النظر بل تؤدي
وظيفة معاكسة تماماً إذ تخلق النفور والأحقاد وتعمق الخلاف القائم وينقلب الضم
بالأحضان إلى كسر للعظام لا يجبر. وهذا ما أراد مصطفى الفارسي أن يوحى به في
باب الكسر عندما أضاف إلى العنوان عبارة طريفة اشتقها من بعض الحكم العربية
«ان بعض الضم كسر» وهذه الجملة كافية للدلالة على تلك الأوضاع لكن المؤلف

أضاف إليها تفسيراً يجهد للحوار الذي سيدور بين جنود يتعمون إلى بلدين عربيين متجاورين: «من الكسر ما يتصل بالضم، ويكون ذلك في حالة الشعب الذي يراوده شعب آخر على نفسه إذ يطالبه بقران يفرضه الجوار... وبانضمام لا يقوم على التراضي ولا يجهد له الحوار.. فالمضموم هنا مكسور. مغلوب في حالة الاستجابة، ومغلوب في حالة الرفض (ص 90).

وقد عمد المؤلف في هذا الباب إلى المزج بين الأسماء القديمة والأسماء الحديثة فتجد كليب وأثل بن ربيعة بن الحارث بن زهير بن جثم بن بكر بن حبيب بن غنم ابن تغلب إلى جانب الجنود الذين يحرسون الحدود، والملازم ابن ربابة وهو «من خيرة قواد الثورة التوحيدية المباركة»، ونجد البسوس إلى جانب الصهيونية والامبريالية وغير ذلك. وقد استخرجنا دلالات هذا المزج في تحليلنا لبنية الكتاب لكنه في هذا الباب يكتسي صبغة خاصة إذ يبرز بوضوح أن البادية ما زالت تعيش في صدورنا وأدمغتنا رغم مظاهر التحضر المستوردة كالمدياع والرشاش وغيرها وعندما يصبح المديع: استمعوا إلى صوت الحق إلى صاحب النظرية فإن أول ما يسمع لباح كلب ثم صوت كليب يردد: «يقولون: نظريتنا تهدف إلى الاستيلاء على بئر يدعي أجوارنا — وهم لا محالة أبناء عمومتنا — أنه تابع لأرضهم... وهل أرضهم غير أرضنا؟ الأرض لنا... والبحر لنا... والبئر لنا... والنصر لنا، وقد عاد إلينا اللواء (ص 94) وهذا النوع من الخطب الهستيرية ليس غريباً عن المستمع العربي الذي تعودها فلم يعد يعيها أي اهتمام إذ فقدت الكلمات معناها والمتكلم مصداقيته. وما يعمق شقة الخلاف أن الخطيب لا يقبل أي نقاش بل يندفع كالتيار الجارف يرد على كل من يخالفه الرأي بلهجة الواثق من نفسه: «يقولون: نشترك في المراعي والآبار والعيون ربنا نؤلف القلوب ونوحد الصفوف... ولقول نحن: الوحدة أولاً... ثم نقسم ثروة قارون... أرضاً وبحراً وفسفاط العيون ونفط الجرف وزعتر التلال والكرم والنخل والزيتون» (ص 95) ثم ينكشف الزيف عندما يسمع أثناء حوار الجنود طلقة ناربية صادرة عن صياد كفيف، فيقول الجندي رقم 1: «خلت أنه الإيذان بالمعركة». فيجيب البكري «أية معركة يا أبله؟.. أترانا في مستوى المعارك؟ نحن يا مسرور قوم مهذارون.. وللحرب رجال» (ص 96).

إن هذا الكلام في منتهى الخطورة لأنه يشعرنا بقصورنا عن خوض المعارك الجادة وبتهاافتنا على المناوشات الحدودية التافهة. وهي رغم تفاهتها تشغلنا عن أمهات قضايا التنمية الشاملة والتطور الحق. وذلك الحوار الذي دار بين الجنود يمكن أن يكون إطاره

الحدود الفاصلة بين تونس وليبيا أو بين مصر وليبيا أو بين الجزائر والمغرب أو بين سوريا والأردن أو بين لبنان ولبنان أو بين اليمن واليمن أو بين العراق وإيران أو غير ذلك من البلدان العربية والافريقية والاسلامية، فالخطاب واحد، والداء واحد، وضعف الوعي القومي لا يكاد يختلف من قطر الى آخر.

ولهذا الاختلاف والانشغال بتوافه الأمور أكبر الضرر على قضية العرب الكبرى التي أشار إليها المؤلف في باب الميم مستذكرا تلك الغفلة اذ «كل شيء يتغير وهم ما زالوا يرددون تسعة عشر حرفا مجهورا بل شعبا مغمورا... ووطننا سبيا مقهورا» (ص 23).

فهناك شعور حاد بوجوب توجيه كل الطاقات نحو تحرير الأرض وذلك ما يظهر في خطاب الحلاج الجديد الذي يتقد عزيمة وازادة للانعقاد وتحطيم كل القيود... وربما يزيد ذلك الخطاب المفرد التهايا القسم الوارد في عنوان الباب «والجبل الأحمر» وفي كلام الحلاج الناري «أقسم بالدم... بالجبل... بالشمس... بالقمر بالأرض الرشاء. بالنور والتوار. اني ثائر... وان الحلاج في قميصي... يكي الحرية» ص 26 فالثورة اذن هي البديل الوحيد لكل الحلول السياسية والانهازمية» هي «الصلاة الجديدة في فوهة بندقية» لذلك فهو متيقن أنه «سيستجيب القدر...» ان الحلاج الجديد لا يلبس جبة صوف ولا يعتكف في زاوية قانعا مبتهلا منكرا ذاته وصفاته حتى تذوب في ذات الله وصفاته، انه ثائر على القهر ومنتد على الجمود، انه ينادي بأعلى صوته: «أنا الغاشية تحتاج كل اذن وكل صدر... تقتحم الأقفال... أنا الازفة... أنا العاصفة... أنا النغم المكبوت... أنا الوتر المغموط أنا الضجيج... أنا الألم... أنا الرعد، أنا طير أبايل... أنا قلب فلسطين... أنا السلام... (ص 25).

انّ الانشغال عن أمهات القضايا بتوافه الخلافات ليس إلّا مظهرًا من مظاهر التفريط في الأرض والحلّ الثوري الذي يعرضه الحلاج أمر جوهري لتحريرها لكنه غير كاف ما دامت كثير من الأنظمة العربية قائمة على القمع والاستبداد. فالقضاء على التخلف يمر حتماً بالقضاء على الاستبداد بالرأي وعلى اضطهاد رجال الفكر والتكامل بكل من تحدّثه نفسه بمخالفة رجال السلطة. لذلك عاج المؤلف بعضا من قضايا العدل والحرية في «باب العين» و«باب السكون» فصور في الأول مأكمة سياسية يتدخل فيها الامبراطور تسين شي هوانق في توجيه العدالة نحو الانتقام من خصومه المعارضين وتعذيبهم قبل قتلهم، ويصور في الثاني مجلسا وزاريا يشرف عليه مردان ملك

جزيرة صاغون ويوجه فيه مؤرخ البلاط نحو تزييف التاريخ وإظهار الملك في مظهر البطل التقدمي.

فالكاتب في الباب الأول يبرز التزام العدالة بأحكام السلطة وفي الثاني يعالج مشكلة الإعلام وخدمته للسلطة الحاكمة فهو شي مورط في قضية تمس بأمن الدولة (ص 37) كما جاء في قرار الادانة، لكن الأسئلة كلها تدور حول كلمات. فهي محاكمة من أجل اراء لا من أجل أفعال. يسأله الحاكم :

— هل أنت صاحب هذه الأشعار والمقامات وكل الدعاوي التي راجت بين رعايا مولانا الطيبين من أقصى الامبراطورية الى أقصاها؟ (ص 39) وبعد أن يؤكد الامبراطور أنه لا يتدخل في شؤون العدالة يخاطب الحكام بقوله : «عليهم أن يثبتوا أنه الجاني» (ص 40) لكن يوجد من بين الحاضرين شاعر يلاحظ لهم أن السبب الحقيقي لمحاكمة المتهم هو رفضه التملق وتمسكه بحريته «يريدون أن تتغنى بفضائلهم، أن تتملق... أن تطلق لسانك بالتهليل والتمجيد» (ص 41) وهو متيقن أنهم سيصرحون بالحقيقة عوضا عنه «حقيقتهم هم». (ص 43) ثم يتدخل الامبراطور ثانية ليقرب بأن أسباب المحاكمة ليست إلا شخصية ولا يظهر من كلامه أي مس بأمن الدولة. «يقول : انا حشرات سامة تقتص دماء الشعب الطيب كالعلق الخبيث ويدعي أن أفراد حاشيتنا عصابة خطيرة من قطاع الطريق.. بلغتي دعوا.. انا على بينة من كل ما يجري بهذه الامبراطورية.. أنا سين شي هوانق في حررت العباد ونشرت السلام في ربوع العالم. (ص 45) (...) تدعي أنني لقمة على الفكر وأربابه واني مثال النفاق؟ (...) أعتقد يا أئفاه من بعوضة اني سأترك لأمثالك من الأوغاد الحبل على الغارب ليلوثوا الأعراض ويتهكوا الحرمات؟ حروبا العادل كفاحنا المقدس من أجل السلم؟ نظافة أيدينا ونقاوة سرائرنا؟ (...) ليشنق لكن قبل أن يشنق أريد أن يعذب» (ص 46) ثم يسمع صوت رشاش خارج القصر فيتضح أنها ثورة. ويعلم الشاعر الذي كان يدافع عن الأخرس أنه (هوشي) صوت الشعب ثم يضيف «سأخبرك بما يفكر فيه الشعب... والشعب ناطق صارخ صاحب» (ص 66) لكن الامبراطور مصرّ على اعتبار الشاعر رجلا مهرجا ويحاول أن يوهمه أن «الثورة فاشلة» وأن كل أنواع الثورات فاشلة ولا يتسنى إلا ثورته ضد جيرانه.

ان محاكمة سياسية كهذه ليست أمرا نادرا في بلدان العالم الثالث حيث تفرض السلطة نظاما وتدافع عنه بجميع وسائل القمع والتعذيب ولا تسمح لأي كان أن

يرفع صوته ليندد بتلك الممارسة، فهو نفوذ مطلق لا يترك مجالاً لحرية الرأي والتعبير
 هم الوحيد احتكار السلطة ومنع كل القوى الحية من ممارسة حريتها. وهو يسخر
 العدالة لخدمته ومقاومة كل من يعتبر عن موقف مخالف للمواقف الرسمية، ولحق كل
 محاولة لتوعية الناس بأهم قضاياهم. وليس مردان صاغون الذي يزيّف التاريخ ويستبد
 بالحكم إلا امتداداً لسلطان تسين. فلكل منهما شرطة وفية بالمرصاد لكل مآطل
 وممتنع، من عملة وطلاب وأطباء ومحامين وموظفين وتجار وفلاحين كما جاء في كلام
 أحد وزراء مردان الذي يعتبر المساواة بدعة (ص 114) فهي بالمرصاد لكل من
 يضرب عن العمل أو يطالب بالزيادة في الأعطيات». (ص 117) في حين أن وزير
 العمل يرى الحل في طرد العمال وتهجيرهم وهو الذي يقضي عطلة الشتاء «في البلاد
 السويسرية لأنه يؤثر القمم الثلجية». (ص 110) يجيب الملك مردان بأنه «خليفة الله في
 أرضه» (ص 112) لكن نهايته الدامية لا تضع حداً للزيف بل تكرسه لأنه عرف
 كيف يزيّف التاريخ

ومن هنا جاءت أهمية وظيفة المثقف في المجتمعات النامية : فهو الذي يميز بين
 الحق والزيف ويفضح كل تجاوز للسلطة. ان الحلاج الجديد صانع كلام ولكن «من
 دم الجبل.. الأحمر من حروف النار.. من العرق.. من الدوار» (ص 24) انه يصيح
 في وجه كل من يريد أن يجعل منه مجرد مهرج يرقص الأوتار ويلحم بالربيع : «أنا سيد
 نفسي وعبد بني الانسان.. في خدمة بني جنسي.. في خدمة الانسان (...) أنا صوت
 من لا صوت له... حلم من لا حلم له... اسم من لا اسم له. قلب من لا قلب له
 شيء من لا شيء أنا الوعي... أنا القوة.. أنا العاطفة (...) أنا الجنون. عبقرى أنا...
 سرمدى.. أنا النبي المجهول.. أنا الانسان». (ص 25 — 26).

فرجل الفكر حسب هذا التصور لا يعيش لنفسه فحسب بل يخدم الانسانية
 ويترجم عن أشواقها. هو قادر على التصدي للقمع واعطاء دفع قوي للديمقراطية الحق
 ولهذا بالذات فهو عرضة لجميع أنواع التسلط من قبل الأنظمة الحاكمة التي تقرأ له
 ألف حساب وتسعى إلى احتوائه بجميع وسائل الترغيب واذا اصطدمت برفضه فانها
 تلجأ الى التهريب. وهذا ما فهمه الملك مردان صاغون عندما خاطب وزيره ناهيد
 بقوله : «الرغبة والرهبة معا.. ولا نترك مجالاً لذلك الشاعر المتهور القذاح الذي لا
 ينفك ينبح ويؤلب القلوب ضد عرشنا... رجل يلحم بالعدالة بالمساواة» فيجيب
 ناهيد : «الشاعر القذاح مات يا مولاي فيعلق مردان : «مسكين... مات وهو يأمل

ما لم يدركه ويجمع ما لم يأكل وينني ما لم يسكن» (ص 122).

تلك اذن مأساة رجل الفكر إنه يزرع القيم والمبادئ راجيا أن يحيى ميت المشاعر لكن غرسه لا يثمر إلا بعد طول المدى فينسحب من الوجود وفي صدره تختق الأماني وتلتهب الحسرات.

لكن بعض المثقفين ينقطعون قبل نهاية الطريق : تغريبهم زينة الدنيا وبهرج الأنوار فينشأ في أنفسهم صراع مرير بين التمسك بالمبدأ وضغوط الواقع اليومي بين توفهم الى الحرية والعدالة ووضعهم الاجتماعي المقيد بظروف الزمان والمكان فيصعدون أشواقهم إلى عالم الفن ويلجأون الى الرمز ييثون في ثناياه أفكارهم والى التاريخ يسقطون عليه رؤيتهم للعالم المعاصر.

وهل فعل مؤلف «حركات» غير هذا؟ الموظف الرسمي في قطاع الاعلام لا يمكنه أن يقول كل شيء بوضوح وهو الذي يعلم ما لا يعلم غيره ويرى ما لا يرى غيره فلجأ الى تسخين شي هوانق تي ومردان صاغون وكليب وجسم فيهم معاني الاستبداد والقمع والزيف وأثار ضدهم الشعراء والجماهير وتعاطف مع المتمردين على الأنظمة البالية. وفي نفسه توق إلى مشاركتهم الفعل لكن أصحاب الأرائك لا يفعلون بل يكتبون لمن يحسن القراءة أي لأمثالهم من المثقفين الحالمين بالمساواة والحرية كشاعر صاغون وشاعر الصين. ولكن الوهم الكبير هو اعتقادهم بأن مجرد الكلمات بديل للأفعال أو الظن بأنها هي الأفعال والحلاج الجديد يذهب الى أبعد من ذلك عندما يتحدث عن الكلمات الرصاص والكلمات الرشاش ويقول : «جلى أسماء وأفعال كلمات أفعال... رصاص ورشاش وصوتي هتاف... صداح بالكلمات الفاعلات.. الكلمات الواحدة تلو الواحدة وتلو الواحدة الواحدة تشهد على الزمان في قوة وإيمان بالحق.. بالانسان» (ص 25).

فهذا البعد النفسي مفيد من حيث اعتماده على واقع ملموس يعيشه الكاتب ويعيشه كل كاتب في وضعه : بدأ مسيرته الفكرية في لطيف التحمس لقيم العدالة والحرية ثم دخل معترك الحياة وتقمص مسؤوليته فردا في خلية اجتماعية مضيقة فأصيب بالفتور لكن بقيت في أعماقه جدوة الفكر الناضج فحول أشواقه الى إبداع فني ومهما كان الأمر «صدق الشاعر وكذب الدجالون». كما قال بعض أشخاص «حركات» (ص 68).

ان هذه القراءة الشمولية المتحررة من قيود المدارس الأحادية قد أملت ببنية الكتاب ووظيفتها وعلاقتها ببنية المجتمع الذي أفرز رؤية للعالم كما أملت بالأبعاد الفكرية والسياسية التي يزخر بها الكتاب الى جانب تحليل للبعد النفسي المتعلق بتمزق المثقف العربي بين قيمه وأوضاعه.

لكنها رغم شموليتها فقد اكتفت في بعض الأحيان بالإشارة عرضاً عن التحليل حتى لا يفرط البحث في الطول من ذلك أن الجانب اللغوي يحتاج وحده الى دراسة تثبت الجمع بين المتناقضات الذي انبنى عليها. كامل الكتاب (الفصحى. الدارجة. اللغة الثالثة) كما يحتاج الأسلوب المتأرجح بين الانحاء والتقارير الى تركيز خاص. وبهاتين الزاويتين يكتمل النقد الشمولي الرافض للتحجر والاستلاب والتبعية والمتفتح على جميع الاجتهادات الجادة.

تطور التجربة الشعرية عند محي الدين خريّف

ان المتتبع لمسار محي الدين خريّف الشعري يلاحظ أنه لم يطمئن الى أسلوب شعري واحد منذ أول قصيدة نشرها سنة 1949 الى آخر ديوان أصدره سنة 1987⁽¹⁾. فالتطور هو أهم ما يميز عطاءه الشعري لذا فالتركيز على معالم هذا التطور وتتبع مساره من ديوان الى آخر من شأنهما أن يفصيا الى معرفة الخطّ التصاعدي الذي اتجهه الشاعر.

وأول ما نبدأ به هذا التحليل هو إحصاء دواوين الشاعر وما تحويه من قصائد ورباعيات. فقد أصدر محي الدين خريّف في ما يقارب العشرين سنة ثماني مجموعات شعرية صدرت ستّ منها في تونس واثنتان ببغداد. وهذه المجموعات الصغيرة الحجم بلغ مجموع القصائد فيها 262 إلى جانب 180 رباعية صدرت في ديوان واحد، وبلغ مجموع صفحاتها 820 صفحة أي بمعدل مائة صفحة لكل مجموعة. وقد اختار لها عناوين موحية تنبئ بمحتواها :

- 1 — كلمات للغرباء. الدار التونسية للنشر. 1970 — 160 صفحة.
- 2 — حامل المصاييح. نشر مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله. 1972. 120 صفحة.
- 3 — السجن داخل الكلمات. دار الحرية للطباعة. بغداد 1976 — 95 صفحة.
- 4 — مدن معبد. نشر ابن عبد الله. 1980، 93 صفحة.
- 5 — الفصول. بغداد 1981. 95 صفحة.
- 6 — الرباعيات. الدار التونسية للنشر. 1985. 100 صفحة.

(1) ولد الشاعر في واحة نفطة في 14 جوان 1934، وهو ذو تكوين زيتوني مارس مهنة التعليم الابتدائي ثم تحول الى وزارة الشؤون الثقافية حيث يقيم الى اليوم بتونس الأدب الشعبي، لقاء مع محي الدين خريّف، فاطمة سليم — «الفكر» جانفي 1983، ص 63 الى 69.

- 7 — البدايات والنهايات. نشر بوسلامة. 1987. 85 صفحة.
 - 8 — طلع النخيل. نشر على نفقة المؤلف تونس 1987. 88 صفحة
- ويمكن أن نضيف الى هذه العناوين كُتَبًا أخرى للشاعر ضمّنها قصائد موجهة إلى الأطفال أهمها :
- 1 — الطفل والفراشة الذهبية. تونس 1975.
 - 2 — أغاني الطفولة. تونس 1978.
 - 3 — محاورات الأطفال. تونس 1981.
 - 4 — مجموعة مسرحيات شعرية للأطفال — تونس 1981.
- ولحي الدين خريّف اهتمامات أخرى تتعلق بالشعر الشعبي الذي يهتم بتوثيقه وتصنيفه في نطاق وظيفته في وزارة الشؤون الثقافية. وأفرز هذا الاهتمام جملة من الدراسات التي تعرّف ببعض الشعراء الشعبيين توجهها بكتاب « مختارات من الشعر الشعبي » الصادر بتونس سنة 1986.
- ومن جهة أخرى اهتم كذلك بالعروض لغاية تربية فأصدر بالاشتراك مع أخيه عبد الباقي خريّف كتابا مدرسيا بعنوان « العروض الميسر » (نشر دار بوسلامة تونس 1986).

— 1 —

ومثلما يتّضح من تاريخ النشر فإنّ هذه الأنشطة ليست متعاقبة بل متزامنة. وهذا التزامن من شأنه أن يحدث تداخلا بين التصوص. فالاهتمام بالشعر الشعبي مثلا لا بد أن يترك بصماته في الشعر الفصيح معنى وإيقاعات وخيالاً⁽²⁾. وهاجس الطفولة وتوجيه الأشعار الى الأطفال لا بد أن يتسرّبا أيضا الى الدواوين الأخرى ويؤثرا في العديد من الصور الشعرية والمواضيع المطروقة وهذا بالذات ما نجده في ديوانه الأول «كلمات للغرباء». فباستثناء بعض المعاني ذات البعد القومي فإنّ مدار الشعر فيه لا

(2) انظر محمد صالح الجابري. الشعر التونسي المعاصر — الشركة التونسية للتوزيع 1974، ص 590.

يتجاوز الحنين الى الواحة مهد الطفولة، والشكوى من الغربة التي هي نوع من الفطام
يولّد حزنا عميقا يتفجر دموعا وأينا :

شربت الدموع
وقطعت ليل الشتاء الثقيل...
وكم مرة كنت فيها أحسّ
بأني صغير
كأصغر شيء تراه العيون»⁽³⁾

فالغربة والحزن والحنين اذن هي المعاني السائدة في كامل المجموعة وهي غربة
النازح من الواحة الى المدينة، غربة مادية تفرز غربة نفسية وقلقا مرهقا، فيلتجئ
الشاعر الى «واحة الذكريات» ويستحضر صور تخيلها و«خضرتها الربيعية» و«أبوابها
الدهرية» وسقوف النسيان فيها، ويسميا تارة «واحة الحالمين» وطورا «واحة
المبدعين». وهي في كلّ الحالات «في الصحراء مرمية»⁽⁴⁾. وتلج صورة النخيل على
الشاعر فيستهل بها أول ديوان له، وبها يختم مجموعة دواوينه ويوليها الصدارة في عنوان
«طلع النخيل» (1987). فالنخلة تعيش في أعماق وجدان الشاعر، وهي دوما
حاضرة حتى في الغياب عن الواحة لأن ظروف الحياة تشدّه إلى المدينة والشوق يدفعه
الى الحميلة، بينهما من حين لآخر عودة لا تزيد النار إلا التهابا.

إلا أن الشعر المعبر عن هذه المعاناة — في هذه المرحلة بالدات — شعر شفاف
إلى أبعد حدود الشفافية. فكأنه موجه الى الأطفال قصد تربية وجدانهم وأذواقهم بل
كأننا ازاء طفل يرسم لوحة ساذجة زاهية الألوان :

بلادي بلادي
جمال الرّبي واخضرار الوهاد
وصوب الغمام
يزف الربيع إلى كلّ واد»⁽⁵⁾

وتبدو الطبيعة في هذا الديوان ملجأ يبعد الشاعر — الى حين — عن صخب

(3) كلمات للغرباء. ص 44.

(4) نفس المصدر بطاقة قروية ص 56.

(5) نفس المصدر، ص 18.

المدينة وهمومها، فيناجي النبع والنهر المقترنين بالحنان والعدوية والذكريات في «أغنية لعينين جنوبيتين» :

يا نبع، يا فيض الحنان غداة يعوزني الحنان
يا ذكريات حلوة دوما يرّدها اللسان
يا سحر، يا نهر العدوية لا يغيبس به الزمان⁽⁶⁾

وهذا المزج بين الطبيعة والوجدان هو ما دفع بعض نقّاده الى تصنيفه ضمن الرومنسيين في جانب من شعره وضمن «المدرسة الجديدة» في جانب آخر. فمحمد صالح الجابري يعتبره من الغنائيين الى جانب نور الدين صمود وجعفر ماجد وزبيدة بشيرة وجمال حمدي⁽⁷⁾. أما كاتب مقدمة «كلمات للغرباء» فآله يقول عنه : «صورته الفنية وليدة مدرستين شعريتين عرفهما الأدب العربي المعاصر : المدرسة الرومنسية والمدرسة الجديدة... الرومنسية برقيتها ورقيف أحلامها، والجديدة بتمردّها وطرافة منزعها»⁽⁸⁾. وقد حصر هذا الجانب الثاني في التمرّد وطرافة المنزع، وهما في الحقيقة وجهان من وجوه الرومنسية أيضا لا يمكن فصلهما ثم ان عبارة «المدرسة الجديدة» لا معنى لها اذ لم تكن مصطلحا يدلّ على مقومات واضحة لاتجاه يضم جملة من الشعراء أو الدواوين. وهذا الديوان بالذات لا يحوي صورا تجديدية بارزة نجعلنا نصنّفه ضمن تيار تجديدي⁽⁹⁾. يتجاوز الشابي. فظل الشابي لا يزال يسيطر على المشاعر وعلى الصور الفنية والاستقلال عنه لا يبدو متيسرا في تلك المرحلة بالذات. فزيادة على معاني الحزن والحنين والغربة والطبيعة فإنّ الشاعرين يلتقيان في غاية الشعر نفسه البريئة من مدح الأمراء وتملّق أصحاب السلطة. وألحّ الشابي على هذا المعنى إلحاحا وجعل مكانه شعرا وطنيا يفيض حماسا وحبّا. وأكده محي الدين خريّف في بعض قصائد هذا الديوان بقوله :

(6) نفس المصدر، ص 97.

(7) يميز الجابري بين ثلاثة اتجاهات الكلاسيكيون (أحمد مختار الوزير والهادي نعمان وعبد الحجيد بن جدو ومصطفى خريف وأحمد الغماني) والغنائيون والواقعيون الاشتراكيون (منور صمداح والميداني بن صالح وأحمد القديدي). انظر الشعر التونسي المعاصر 369.

(8) مقدمة الديوان، ص 7.

(9) يعتبره احيدة الصولي «مستقلا عن حركة الشعر في تونس... وحتى في بعض الأقطار العربية «محى الدين خريّف شاعرا. ضمن كتابه «دراسات نقدية في الأدب التونسي الحديث»، الأخلاء، ص 98.

«أنا لم أذهب، لم أكتب شعرا في مدح أمير مخدول
بات مضاجع غادة كسلى ويراوده الأمل المعسول»⁽¹⁰⁾.

واعجاب خريّف بالشاي لا يخفى على أحد. فقد أهدى إليه قصيدتين : الأولى
بعنوان «أبو القاسم الشاي» (ص 101) والثانية في الذكرى الثلاثين لوفاته بعنوان :
«من أجل أن تحضوثر الكلمة» (ص 123).

إلا أن الشاي قد ترفع عن شعر المناسبات ولم يربط قصائده ربطا مباشرا بظروف
نشأتها. أما محي الدين خريّف فانه في هذا الديوان لم يرق الى مستوى التجريد
والاطلاق بل بقي ملتصقا بأحداث واقعية التصاقا ليس محمود العواقب في كلّ
الحالات. فهذه «أغنية الى قابس» يعدّد فيها أوصافا بسيطة تقرب كلامه من النثر :

سماؤها زرقاء

وأرضها عرائس مخضوضرة

ربيع دائم

طيور شاديات

روض موني⁽¹¹⁾.

وهذه أبيات يخاطب فيها حمام الأنف بصفة مباشرة :

يا حمام الأنف يا أجل قرية

عرفت مجد البحار

ووعت لحن الأزل...⁽¹²⁾.

وهذه قصيدة مهداة الى الشاعر أحمد اللغماني بمناسبة صدور ديوانه «قلب على
شفة»⁽¹³⁾ وأخرى قيلت في وفاة الفقيه مصطفى خريّف بعنوان «كلمات للعائد بعد
الغروب»⁽¹⁴⁾. وهذه «كلمات للعام الجديد» (ص 53) يستعرض فيها قضايا العالم

(10) كلمات للغناء ص 111 ويقول الشاي :

لا أنظم الشعر أزجو به رضاء الأمير
بمدحة أو رثاء تهدي لرب السرير
الديوان ص 26

(11) كلمات للغناء، ص 47.

(12) نفس المصدر، ص 33.

(13) نفس المصدر، ص 50.

(14) نفس المصدر، ص 154.

الثالث استعراضا يكاد يكون تقريريا :

يا عام ماذا تحمل الأيام في الطريق
لفاقد الحبيب والصديق
لمعشر الجوع في سهول آسية
للسود في افريقيا الحزينة
تصدّر البترول والذهب
لترجع النخاسة اللعينة⁽¹⁵⁾.

ومهاجر أحد أقاربه الى مدينة تولون (Toulon) بفرنسا للعمل هناك فيسجل هذه
المهجرة في أبيات لا ندرى مدى درجة التعلّي الشعري فيها. فالأب يسأل :

«عن النازح المبعد
بطولون أو ببلاد الخال
ويرجو السلامة
ويدعو الاله بقلب صد»⁽¹⁶⁾.

ويحضر الشاعر حفلة غنائية للمطربة نجاة الصغيرة سنة 1964 فيعبر عن إعجابه
في قصيدة بعنوان «نغم أنت» (ص 86).

وان استلهم الواقع المعيش في حدّ ذاته ليس نقصا بل هو ضروري لاكساب
اللهجة صدقا فنيا يساهم في تجريد القصيدة. لكن التعبير عنه بصفة مباشرة هو الذي
ينزل بالأبيات الى مستوى النثر التقريري الجاف والخال من النفس الشعري. فالشاعر
يرى ويحسّ ويختزن الصور والأحاسيس بل ويختزن حتى الزمان وامتداده والفرح
وأطرابه والحزن والحنين والاعجاب والخيبة وغيرها ويصهرها صهرا في ذاته ثم يخرجها
الى الناس في شكل صور شعرية عميقة الدلالة، بعيدة المعنى لا يدركها إلا من راض
نفسه على المعاناة.

ومن جهة أخرى لاحظ مقدّم الديوان أن «القصائد التي نظمها على النمط
التقليدي استخدم لها — كما يفعل الرومنسيون — الأوزان الهيّنة ذات الترنيم الخفيف
كالرمل والمتقارب والمتدارك والرجز والكمال»⁽¹⁷⁾. وهذا صحيح اجمالا ولا يفسّره إلا

(15) نفس المصدر، ص 53.

(16) كلمات للغناء، ص 63.

(17) المقدمة، ص 11.

تاريخ نظم الديوان. فهذه أول مجموعة شعرية يصدرها الشاعر، تمثل بداية الطريق ومرحلة لا بد من تجاوزها. وليست الرغبة في التجديد منعدمة عنده. فهو لا يستكف الشعر الحر. لكنه يريد أن يتحرر من الوزن — وليس من الإيقاع — والوزن يشده. فقصيدته «الأم» مثلا أثبتت في الديوان في شكل شعر حر⁽¹⁸⁾، وأثبتت في بعض الكتب المدرسية في شكل عمودي موزون. وإيقاعها التقليدي جعلها قابلة للتحنين :

أماه يا حزني ويا فرحي يا بسمه الأطفال في المهد
يا فرحة المشتاق هدهده بوح الصفاء وباعث السودة

لكن يجب الاقرار أن هذا النوع من التلاعب بالتوزيع الإيقاعي لا يشمل كامل الديوان. ولا شك أن لمصطفى خريف على الشاعر تأثيرا في أوزان العديد من قصائده هذا الديوان⁽¹⁹⁾؛ لكن الاستقلال عن «شوق وذوق» كان مبكرا ربما بتأثير خارجي يتمثل بالخصوص في إشعاع السياب وسائر رواد الشعر الحر بالعراق. ولكن هذا التأثير أيضا محدود جدا إذ لا نجد في «كلمات للغرباء» قصائد نهية مثل «الموسم العمياء» و«الأسلحة والأطفال» ولا توظيفا للأسطورة كالذي نجده في العديد من قصائد دواوين السياب «أزهار وأساطير» و«المعبد الغريق» و«منزل الأقنان» وبالخصوص «أنشودة المطر». ولا يمكن أن نرجع تعبير الشاعر عن حسه القومي في قصائده «آلات نازح» (ص 76) و«بطاقة عربية» (ص 79) و«سوف يعود الربيع» (ص 147) إلى ذلك التأثير أيضا. فصاحب «كلمات للغرباء» يترجم عن أمه وأمل الملايين من العرب في تحرير فلسطين. لذلك تختم هذه القصائد الثلاث بانفتاح متفائل ينم عن صدق العزيمة والاصرار على استرجاع الحق المغتصب :

وتذكر أنّ اللقاء بحيفا

وبافا ومرفتها والجليل

قريب قريب

برغم ليالي الفراق الطويل

ورغم العوادي ورغم الخطوب⁽²⁰⁾.

(18) كلمات للغرباء، ص 29.

(19) للشاعر كتاب بعنوان «صور وذكريات مع مصطفى خريف»، الدار العربية للكتاب

1977.

(20) كلمات للغرباء، ص 76.

وفي الديوان بوادر انطلاقة الشاعر نحو لغة يشترك فيها أهل التصوّف ولكن لا يجب أن نبالغ في تضخيم هذا المنزاع في هذه المرحلة. فالأمر لا يعدو إشارات بسيطة جداً لا تدل على معاناة حقيقية ولا تبرر قول علي الشامي في مقدمة الديوان «دقة خيال، وخفة لحن، وشغوف بالطبيعة لا ينتهي تجلّله صوفية غامرة عرفها قنّانو الجريد، هي أظهر ما يطبع الصبورة الفنية لشعر محي الدين خريّف⁽²¹⁾» وتصرّح الشاعر في إحدى قصائده :

أنا من قرية في الزهد صوفية

لا يكفي لاعتباره رائداً في هذا المنحى الذي سوف يبرز بوضوح في قصائد بعض الشعراء الشبان بتونس.

هل يمكن أن نقول إن «كلمات للغرباء» يمثل بداية متواضعة تمهد لنوع من النضج في «حامل المصاييح» وبالأخص في «مدن معبد»؟

— 2 —

فـ «حامل المصاييح» (1973) امتداد وتعميق لذلك الديوان الأوّل نجد فيه نفس معاني الغربة والحزن، ونفس التغيّب بالوطن والفلاح. أما الاشارات الصوفية فانها موزلة لتجديد الشعر والشاعر، وهي مجرد مجاز لفظي حتى في قصيدة «دراويش الحصرة»⁽²²⁾ التي لا نجد فيها سوى وصف خارجي لهم وإعجاب بحبهم الالاهي الكبير. وأقصى ما يشير الى التصوّف هو التشبه ببعضهم كما نجده في قصيدة «غربة أبي الهندي» (ص 92).

إلا أن الجديد في هذا الديوان الثاني يتمثل في الوعي بأهمية التراث وتوظيفه في الشعر. فنجد قصائد عديدة تحمل أسماء أعلام الشعر العربي والتصوّف الاسلامي مثل «مذكرات أبي نواس» (ص 56) و«موت عمر بن الفارص» (ص 62) و«صبابات البهلول بن راشد» (ص 69) و«غربة أبي الهندي» (ص 92) و«حديث مع عروة بن الورد» (ص 107).

(21) مقدمة الديوان، ص 7.

(22) حامل المصاييح، ص 67.

ويتمثل التعميق في تجاوز الحزن والغربة الى البحث في جذورهما. وهو ما لم يكن يشغل بال الشاعر في «كلمات للغرباء». إنه بحث عن هوية الانسان :

ابحث عن نفسك يا انسان...
في كلمة شعر سحرية
في لون هام برشة فنان مفتون
في نظرة عين عسلية

غير أن مأساة الانسان أعمق من ذلك اذا مات الحب في القلوب :

لكن ما نُوحَّ عاد
ولا ظهرت للناس بشارات...
سنعيش لننظره وجها مشرق
سنراه على أبواب قرانا
يحمل مصباحا أزرق
يتحدى به ظلمات قلوب
مات بها الحب المطلق...

ويتضح من هذا الكلام أن أسباب الحزن في هذا الديوان أعمق من الأسباب المادية والمباشرة التي ألهمت قصائد الديوان الأول. وهو ما لم يلاحظه محمد الصالح الجابري عندما أكد في تقديمه لـ «حامل المصاييح» على تلك الأسباب المباشرة بقوله : «مرّة هذا الحزن هو أن الشاعر يعني بفقدان ما كان يجده في قريته التي استوطنها جل سنوات الصبّ والشباب من التآلف والوشيجة، ومعنى بضاياع أصدقائه منه، ويغيب لأن انتقاله من القرية الى المدينة لم يسبب له غير الأمل والحسرات فعكف عندئذ على تشييد ملكوت خاص به بعد أن نشد الحقيقة فلم يظفر بها» (23).

اذن غاب التحليل وغاب التخيل وغاب الحقي ولم يبق إلا الانتظار، انتظار عودة ديوجين يحمل مصباحا أزرق. وفي انتظار هذه العودة ليس أفضل من الكلمات ملجأ. وهكذا نشأ الديوان الثالث «السجن داخل الكلمات» (بغداد 1977).

— 3 —

أدرجت في الديوان قصيدة «مواعيد» التي لا يزال الحنين فيها الى الواحة يؤلّد الأحلام، لكنها مجرد أوهام ومواعيد. ولذلك كان اللجوء الى «السجن داخل الكلمات». وهو عنوان القصيدة الموالية. وبين النصين أسبوع واحد⁽²⁴⁾، فكأنه قرار مفاجيء ناتج عن اليأس. وبهذا القرار يستهل القصيدة :

سأسكن داخلها
سأموت كما مات يوما رفاق الطريق
ولكتني قبل موتي، سأشرب رحيق الرحيق⁽²⁵⁾.
وبه يختمها :

سأسكن داخلها
واذا عاد يحملي للمراءى البعيدة
سأجوب الشتاء وأقطعه
وأغني وأكتب ألف قصيدة⁽²⁶⁾

وذلك ما فعل في مستقبل الأيام. فللكلمات أهمية قصوى في وجدان الشاعر. انها البلم الذي به تضمّد الجراح :

وَهَنَ السَّاعِدُ

وأنا بالحديث أداوي جروحي⁽²⁷⁾.

فالكلمات سجن لا محالة لكنه ليس كبقية السجون خانقا للحرية بل هو اعتناق وخلّص من سجون الحزن والغربة والحنين. وسحر البيان لا يضاهيه إلا سحر المحبة فهي أيضا اعتناق وبلم، فعندما تطول أحزان الحنساء، وتغيب النجوم ويختفي المصباح ويقلّ خبز الأفراح ينزل الحب مصباحا سحريا يضمّد الجراح ويزيل الغربة

(24) نظم الأولى في 25 جوان 1973، ونظم الثانية في 4 جويلية من نفس السنة.

(25) السجن داخل الكلمات، ص 78.

(26) نفس المصدر، ص 79.

(27) من قصيدة «الطريق الى قلعة بني حماد»، السجن داخل الكلمات»، ص 24.

ان كنت مريضا سوف يفكّ ضمادك
ان كنت غريبا سوف يرّد بلادك⁽²⁸⁾

ولعل هذا الوعي بأهمية الكلمات ومفعولها السحري هو الذي جعل الكثير من قصائد هذا الديوان بالذات منفتحة على الأمل. ففي قصيدة «نداء من وراء الحجرات» يلجّ الشاعر على مشقّة الانتظار وقسوة الحواجز المانعة من اللقاء ثم يجتمها بكلام فيه الكثير من التفاؤل :

مُرَّ إِن شِئْتُ
أَوْ فَاجِلِسِ الْآنَ مِثْلِي
وَارْقُبِ الشَّمْسَ
فَالشَّمْسُ لَا بَدَّ أَنْ تَغْمُرَ الْيَوْمَ حَقْلِي⁽²⁹⁾.

لكنه تفاؤل لا يدلّ على صدق العزيمة بل هو مجرد انتظار سلبي وجلوس مطمئن. وتختتم «وصيّة الوليد بن طريف لأخته ليل» بنفس اللهجة المتفائلة لكن الأمر لا يتجاوز الحلم بالخصب والحرية، وما أدركت الغايات بالأحلام ولو كانت أحلام اليقظة :

رَفَقَانِي أَسْأَلُكُمْ :
مَا هَمِّيَ إِنْ مِتُّ وَأَنَا حَيٌّ؟
سِيلُوبُ سَحَابٍ فِيهِ الْمَطَرُ الْأَكْثَرُ خَصْبًا لِلنَّاسِ
وَسِمِشِي الْحَرَّ وَلَا تَقْفُوهُ عَيُونُ الْحَرَّاسِ⁽²⁹⁾.

وكأن هذا الانفتاح صار بنية قارّة في القصيدة فجعلها دوما شطرين شطرا وصفا فيه ذكر لأحوال بائسة وشطرا منفتحا يبنى بالاشراق. واقتربت نهاية القصيدتين من حيث الشكل من خرجة الموشحات التي تختم حسب ابن سناء الملك في «دار الطراز» بغناء أو قول طريف يمهّد له بغتّى أو غتّت أو قال أو قالت. وهذا ما نجده في العديد من قصائد «السجن داخل الكلمات» وبخصوص في قصيدة «مواعيد». فبعد أن ذكر الشاعر الحسين والحزن العميق الذي ولّده مقتله، يخاطب أمّه قائلا :

(28) من قصيدة «إبراهيم بن أدهم في صحراء الحزن»، ص 39.

(29) السجن داخل الكلمات، ص 37.

سأراك وأحمل أياامي
والحَبَزَ وأقمشة الصين
وأغني بصدرك أغنية الغربة :
«يا طير يا ضارب أجنحة السَّحَبِ
ودَّع أحبابي اليوم وبعد غد
سأطوق جيدك بالذهب»⁽³⁰⁾.

وذكر الحسين في هذه القصيدة بمثل تصعيدا لتوظيف التراث في هذا الشعر
الشاعر حول الأسماء التراثية العديدة في هذا الديوان الى أساطير عوّض بها اس
الأسطورة ذات المصادر غير العربية مثل الاغريقية والفرعونية والبابلية. فأسماء
أبن حزام والوليد بن طريف وابراهيم بن أدهم وأبي يعقوب الشاهد وأمين بن
وحتى امرئ القيس والمتنبي قد صارت رموزا أسطورية يكسبها التعامل مع ا
بعدا جديدا. فالشاعر يتلبس بهويتهم ويستجمع شخصياتهم ويصهرها في و
ولغته وصوره الشعرية. لكن يجب أن نلاحظ أن هذه العملية لا تدرك مستوى
القصصي الذي يكسب الأسطورة بعدها الحقيقي. فمدار الأمر مجاز وأخيلة
التراث متنفسا وإحياء لا غير. وأبرز مثال على ذلك يتمثل في رؤية الشاعر ل
فهو عنده لا يتجاوز المفهوم العربي القديم الذي يكاد يكون مرادفا للدهر ا
بدوره للقدر. فالزمان خارج عن ارادة المرء وهو المتحكم في حاضره وفي
وهذا التصور المسطح لمفهوم الزمن يكاد يشمل كامل الديوان لا نستثني إلا ا
واحدة تحمل عنوانا دالا : «تنبؤات صاحب الوقت» (ص 80) وبالخصوص :

يأتي وفي أعماقه الزمن
حزمة أوراق رمتها الريح⁽³¹⁾.

ولو تواصلت القصيدة على هذا النسق لكالت من أجل..الأشعار الموحية
طريف لطبيعة الزمن. لكن بقية الأبيات ترجعنا الى زمن مادي يسهل قياسه بالـ
والأيام. ●

(30) السجن داخل الكلمات، ص 77.

(31) السجن داخل الكلمات، ص 80.

ولا يختلف تصور الزمن في «أحزان عروة بن حزام» إلا في الظاهر. فكأننا بازاء مفهوم وحدة الوجود الذي أبدع ابن عربي في بلورته. لكن التعمق في الصورة لا يحيل على هذا المفهوم :

فلا بد أن يأتي الزمن الواعد
زمان البداية
وألغاك والكَل في كوننا واحد
سبيل وغاية (ص 20)

هل هي مجرد كلمات في ديوان يحمل عنوان «السجن داخل الكلمات»؟ قد نجد الجواب في «مدن معبد».

— 4 —

صدر هذا الديوان اثر صدور «السجن داخل الكلمات» مباشرة وهو من الناحية المضمومية يمثل نقيضه تماما. فهو العناق بينما السابق سجن باعتبار العناوين فقط الفضاء فيه شاسع جدا، يرفض الحدود والحواجز ومركز تركيزا يكاد يكون كليا على الترحال والأسفار، تكثر فيه كلمات «الأرض» و«البحار» و«الطرق» و«الصحراء» و«الدائن» و«الرحيل» و«السفر» ولنتذكر العنوان : مدن معبد.

لكن هذه الفضاءات تتجاوز المواصفات المعروفة للمدينة والطريق والبحر والصحراء وتنطوي على بعد مجهول لا يدركه إلا من راض نفسه على توسيع آفاقه وتفجير طاقاته :

أنا أهوى المسير ولكنني لا أحب الحدود⁽³²⁾
بلده طرق يعجز السالكون عن قطعها
وهي ليست مجالا لكَل مغامر⁽³³⁾

وفي هذا المجموع تحوّلت الكلمات التي كانت سجنا في المجموع السابق إلى أنغام

(32) من قصيدة «السفر الى أغمات»، ص 65.

(33) من قصيدة «قراءة في كَفّ بخار»، ص 76.

وحلّ المغني معبد محلّ امرئ القيس. لكن أية أنغام هذه؟ إنّ وجهتها تظهر منذ التقديم :

حدا له حدا لآلته لنعمــــة أريت عن الحد
فلي هوى ليس له آخــــر يصلني بالعــــليم الفرد
دنيــــاي أنغام لو عشّتها لسرت في نهجــــي وفي قصدي⁽³⁴⁾

هي اذن نغمة صوفية لكنها الى ابن عربي والششتري أقرب منها الى معبد. وتتواصل الرحلة على هذا النسق في القصيدتين الموالتين : «الصفحة الأولى من كتاب الأسفار» (ص 7) و«الصفحة الثانية من كتاب الأسفار» (ص 11). فاذا الإبعاد في دنيا الله طريق، واذا الاغتراب تجدد مستمر، واذا الحبيب يصدّ وينكشف. اذن فالمعاني الصوفية التي كانت مجرد وسيلة إيماء شعري انقلبت هنا إلى مصدر الهام. ومع ذلك فاللبس باق : معاناة أم محاكاة؟ الجواب في قصيدة «اطلالة» واضح :

جهل الخمر السكران، ولم يعرف خمري

أمرى عجب

يا من يعنيه غدا أمرى

أمشي ومعى حبي

من كان يهدده الفقر

فليدخل مثلي مدائن ربّ التاج

ليغوص ويسبح في الذهب الزّهاج⁽³⁵⁾

رحم الله أبا مدين وابن سبعين وابن عربي والتفري، فقد عبّدوا للغرباء طريق الحلول والاتحاد. لكن ما أصعب الطريقة وما أشقّ الطريق يتواصل الى أن يكون الوصول أي الحلول :

هنا السفائن قد ألقّت مراسيها والكأس قد نظبت في كفّ ساقها
طابت لياليك بعد اليوم لا سغب ولا سهــــاد ولا نفس تمهيا⁽³⁶⁾

وعندما نصل الى هذا الحد لتساءل : أين النخلة والواحة، أين الأمّ ودموع

(34) مدن معبد، ص 5.

(35) نفس المصدر، ص 26.

(36) الصفحة الأولى من كتاب الأسفار، مدن معبد، ص 9.

الفراق، أين الأبحان الرومنسية التي يعجّ بها ديوان «كلمات للغرباء» وديوان «حامل المصاييح» و«السجن داخل الكلمات»؟ لقد اختفت في هذا المجموع أو كادت، بل تحوّلت الى رموز وعلامات تنير الطريق. ان الحنين باق، والحزن باق، والشوق الكبير باق، لكنّ الرحيل والابحار والتوق الى عوالم مجهولة حلّت محلها، بل صعدتها تصعيدا يتّنا تجاوز النخيل الى رمز النخيل وتجاوز بذلك الأسلوب الايحائي الأسلوب التقريري. وبعد أليس الشعر نحا؟

وبذلك بدأنا نتحسّس تطورا في الشكل أيضا : ففي الدواوين السابقة كنّا نحسّ أن الشاعر يقدم شعرا عموديا في شكل شعر حرّ وذلك بالتصرف في توزيع التفعيلات على السطور وتوزيع القافية والمزج بين البحور. في هذا الديوان نحسّ أن الشاعر يكتب فعلا شعرا حرا. فتقطع الايقاع حلّ محله جعل طويلة تناسب ثراء الالهام وتشعب المعنى، وكثرت المعاضلة لأداء نفس طويل يعجز السطر المحدود عن استيعابه. وكان الشاعر يحسّ رغم كل ذلك أنه عاجز عن التعبير عما يحيش في صدره من أحاسيس فيستعين بشعر غيره ويضمّنه قصيدته. من ذلك تضمينه لشعر عنتره وشعر أبي دهل الجمحي في قصيدته «الصفحة الثانية من كتاب الأسفار» وتضمينه لشعر جعفر بن علبه الحارثي في قصيدته «هواجس جعفر ابن علبه الحارثي في الأثر» (ص 15)، وغير ذلك.

ويمكن تفسير هذا التحول في الشكل بتأثير الشعر العراقي الحديث والشعر المصري الحديث وبالمخصوص الشعر اللبناني، فرما كان لأدونيس ونزعته الصوفية تأثير مباشر في شعر محي الدين خريف وغيره من التونسيين الذين بهرتهم التجربة (ما يسمى بمدرسة القيروان خاصة). وربما لم تكن العلاقة علاقة تأثر وتأثير بل مجرد اتجاه عام انتشر في كافة أقطار الوطن العربي نتيجة اكتشاف النصوص الصوفية القديمة ورد الاعتبار الى روادها. ومهما كان الأمر فان «مدن معبد» الصادر سنة 1980 يمثل في نظرنا ذروة بلغها الشاعر عندما بدأ يقترب من سن الخمسين. فكان التجربة الشعرية بدأت في النضج ولا نعرف بعد هل الدواوين اللاحقة تمثّل تعميقا لها. ففي السنة الموالية صدر ديوان «الفصول» في بغداد. وهذا لا يعني أن نظمه لا حق لمدن معبد.

— 5 —

فعلا فان نصوص هذا المجموع غير المؤرخة لا تمثل تطورا للديوان السابق ولا حتى

امتدادا له بل هي تحيل على المخطات السابقة له وبالحصوص على محطة «السجن داخل الكلمات». ففي «فعل الكلمة» (ص 22) يذكرنا الشاعر بالاهمية التي يوليها لسحر الألفاظ :

سأبقى على الباب أخدم زواري القادمين
أجذف خلف سحابة
وأجتثّ بالكلمات جذور الكآبة»

فهذا الديوان يتميز عن غيره من الدواوين بهذا التقسيم الى فصول، كل قصيدة تستأثر بفصل منها وبمحور خاص (فصل الميلاد — فصل الأقحوان — فصل الرسائل — فصل الأغاني — فصل تونس — فصل الماء — فصل الحياة...) فكأنه تقسيم هندسي ناتج عن ارادة منهجية. لكن الشعر اطلاقا، يرفض التقسيمات والفصول المتساوية كما والمتشابهة شكلا. ففي «مدن معبد» تنبوع يبدو أنه ناتج عن التداخي والانسياق لجموح العاطفة والخيال وعن عدول يوههم بالمعاناة. وكان من الناحية الالقاءية جامعا في نفس القصيدة بين الشعر العمودي والشعر الحر وأحيانا النثر الشعري. لكن في هذا الديوان كلّ النصوص متساوية ومصاغة في شكل شعر يبدو حرّا. فكأنه نظم دفعة واحدة لغاية ما... لذلك لا نرى حاجة في التوقف عنده طويلا، فالانتقال الى «الرباعيات» أولى.

— 6 —

وانّ تاريخ صدور هذا الديوان (1985) أيضا لا يعني شيئا. فلا نستطيع أن نعتنمه لنرى فيه مرحلة من مراحل تطور الشاعر اذ بدأ كتابة هذه الرباعيات كما يقول في المقدمة منذ سنة 1969. وقد واكبها قراء جريدة الصباح منذ ذلك التاريخ.

وشكل الرباعية معروف في التراث وأشهرها رباعيات الخيام. وهو شكل أقرب إلى العمودي منه الى الحرّ. والشاعر في المقدمة يثبت أنه «يقلد شكلا من الأشكال المألوفة والمعروفة لأن المعاناة هي التي اختارت هذا الشكل لتجعله وعاء «لتصبّ فيه ما حمله صاحبها من هموم وما صادفه في حياته وحياة الناس الذين حوله من مشاكل يومية سواء منها الفكرية أو السياسية أو الاجتماعية»⁽³⁷⁾. وفي نفس هذه المقدمة يثبت

(37) الرباعيات، المقدمة، ص 7.

الشاعر تعلقه بالتراث وقصده الى اثرائه والباسه ثوبا جديدا، كما يثبت تعلقه بالمبادئ الانسانية وبالنزعة القومية.

اذن فقد واكب هذا الشعر حياة الشاعر منذ ما يقارب الثلاثين سنة، وعكس بطريقة ما تفاعله مع الأحداث الذاتية والموضوعية. لذلك فهو يخصّ هذا الديوان بعطف خاص. وهو لا يحوي كامل الرباعيات التي نظمها اذ يؤكد في المقدمة أيضا أن «الجزء الأكبر منها ما زال مخطوطا» وهو يرى في هذا الجزء المنشور «خيطة جامعا في الشكل والموضوع ووحدة زمنية ظهرت فيه». وكان بودنا أن يؤرّخ الشاعر هذه الرباعيات حتى نعرف طبيعة هذه الوحدة والظروف التي أفرزتها. لكنه لم يهتم بتاريخ كل رباعية. يجب اذن أن يعول الدارس على قرائنه ليجد ذلك الخيط الجامع الذي ذكره في المقدمة.

فأول ما يلاحظه قارئ الديوان أن تنوع القوافي مواز لتعدد الرباعيات، فكل رباعية تستقل بمعنى واحد ويختم كل بيت من أبياتها الأربعة بنفس القافية. فليست هناك اذن صلة موضوعية بين رباعية وأخرى. وفي هذا ما فيه من عسر التكيف والتركيز. فالشاعر سجين العدد والإيقاع وهو مضطر أن يقول كل ما عنده في حدود ذلك الوعاء، والفائض من الفكرة أو الاحساس يضمّنه بعض الكلمات الموحية والقارية يكمل البقية. وليس من الممكن اعتادا على الإخراج المطبعي وتوزيع الرباعيات على الورق اعتبارا بأكملها قصيدة واحدة نظمت في أوقات متباعدة. ومهما كانت وحدة النفس ووحدة اللغة ووحدة الأسلوب فلا يمكن إثبات شيء من التسلسل بينها. فهي ومضات متعاقبة ومتباعدة من حيث الموضوع. ومع ذلك من اليسير استخراج جملة من المواضيع ودراستها انطلاقا من كامل المدونة، ونقتصر في هذا البحث على الزمان في الرباعيات. فقد تواتر ذكره في العديد منها.

فالزمان في الرباعيات هو الزمان العادي، أي المادي القابل للقياس خلافا للفضاء في «مدن معبد» الذي لا يحده حدّ. فهو يحيل على الماضي مباشرة، أو على اللحظة التي يعيشها الشاعر أو المستقبل القريب المقترن بالأمل :

أبدا يطلب السؤال الجوابا أعتابا فما أمر العتابا
كبرهت جدّة الليالي وقوفي خلف باب ظننته أبوابا
طوّحت بي السنون يا غربة الـ روح التي لم تزديني إلّا اغترابا
لو. تقرّبتها لبوّت بما آب به القارضان قابا فقابا⁽³⁸⁾

والزمان أيضا رمز للقدر المحتوم. فالشاعر يعبر عنه بكلمات الليالي والأيام والسنين. فهو يلتقي مع مفهوم «الدهر» أي الذي لا يستطيع الإنسان أن يردّ قضاءه :

سافري فالديار مثل جميع الناس إن غالها الزّمان تسافر⁽³⁹⁾
أترجع الكأسَ بالجنوب وهاتٍ فلقد فرق الزّمان سقاي⁽⁴⁰⁾

وقد يجمع الشاعر بين الزمان والمكان في نفس السياق في معناهما المباشر والمسطح :

أنت مثلي بلدي المدينة لا اسم.. ولا شارة ولا عنوان
يحتويك المكان رقما من الأرقام ألغت حسابه الأزمان
لم تزل في صراعها الدهر مطلوبا وهيأت يستريح المدان
أنت ظمآن في مساربها اليوم... والي كما ترى ظمآن⁽⁴¹⁾

هذا كامل تصور الشاعر للزمان. فلا نجد في هذا الديوان — وغيره — ذلك الاحساس المفجع بالزمان وكيئوته وديمومته. وسيروته بل نجد زمانا تراثيا لا يعكس تجربة عميقة ولا معاناة مرهقة.

فهذه الرباعيات اذن لا تثقل من الناحية المضمونية مرحلة جديدة تضاف الى المراحل السابقة اذ هي متزامنة معها جميعا (1969 — 1985). فنفس مواضيع

(38) الرباعيات، ص 52.

(39) نفس المصدر، ص 46.

(40) نفس المصدر، ص 53، وانظر أيضا ص 72 وص 75.

(41) نفس المصدر، ص 49.

الحنين والغربة والحزن⁽⁴²⁾ ونفس النزعة الإصلاحية ونفس الحس القومي ونفس هموم المجتمع تعاد في شكل رباعي. بل هناك إحالات مباشرة على الدواوين السابقة. مثال ذلك حديثه في إحدى الرباعيات عن حامل المصاييح :

كنت يا حامل المصاييح في الليل تؤم الديار دارا فدارا (ص 99).

هل نجد تفسيراً لهذا التواصل في قوله :

يؤمك المرتجى كأمسك سنان فلا شيء في الحياة جديد
وهل تكون النهايات هي البدايات؟

— 7 —

في ديوان «البدايات والنهايات» (1987) لا نعرف كذلك تاريخ نظم القصائد، ولكننا اعتماداً على تحليلها الداخلي أما أن تربطها بمرحلة «كلمات للغرباء» (1970) وأما أن نعتبرها عودة على بدء. فهذه النهايات هي البدايات كما يقول الشاعر نفسه في التقديم :

كأنت بدآياتٍ ولكنها صارت — يا حبي — نهاياتٍ
سبب ذلك هو التعب من كثرة الترحال
تعب رِكابي من عبور البحر والسفر
(ص 6).

فهى إذن عودة الى البع الصافي وحنين الى الوطن الأم :

«وقلوب تحرق بين الضلوع للذكر الوطن
يسأل الماء عتي
ويسأل أحد جاري
وتسأل نسرين تسأل
حتى تدوب الشموع وينضب نهر الدموع»⁽⁴³⁾.

(42) انظر هذه المواضع في الرباعيات، ص 31 و 44 و 94 وانظر موضوع الصداقة صفحات 75 — 80 — 87 — 90 وموضوع التصوف : صفحات 56 — 67 — 99.

(43) البدايات والنهايات، ص 10.

وصار الشاعر يستلذ «حديث الضياع» و«دموع الوداع» ويخاطب التخيل
بقوله :

واذا ما استطعت فخذني
أيا شجر الشمس
لأنني علم بك سوف تعود⁽⁴⁴⁾.

وهكذا تكتمل الدائرة : فجّل المعالي التي جاءت في الديوانين الأول والثاني تعود،
والغرياء يعودون ولقى في انتظار النفس الثاني :
لم يكن صوت نوح ولم يك رجوع الصدى
ولكنها شارة من نهايات هذا الطريق

وتعود صورة الام تنسج مثل أريان ما سوف تنكته غدا في انتظار عودة الغريب
وتعود النغمة الرومنسية أيضا بعد أن كنا نظن الشاعر تجاوزها فهذه :

جموع التسور التي تستلذ الدموع العصية (ص 15)

ويحس الشاعر أنه عاد فعلا الى الواحة :

أحسنّ التخيل يعانقني من بعيد (ص 20).

والمولى الذي كان في «مدن معبد» مقصدا وغاية يتحول في «البدايات
والنهايات» الى مولاة ترمز الى الواحة من جديد :

وجه مولاتي جميل كالبحر

وذوائب مولاتي كالغيث النازل في غبش الفجر» (ص 24).

ويتعمق الحزن من ديوان الى آخر حتى يصير هنا «معتقا» كالحمرة الصوفية. ففي
قصيدة «الحزن المعتق» (ص 66) نغمة صوفية عناصرها الحزن والسياسة والحب
الالاهي والشموع وانهايار الحدود في وحدة الوجود، ثم استثناء يلغي كلّ ما سبق بل
يوجهه الى حبّ الوطن :

(44) نفس المصدر، ص 13.

«لكنني وأنا من تراب بلادي صنعت
وفي حضنها نمت من ألف عام
خبر السواقي ونخل الحزالي
وليل الأغاني الغريبة
تشد يدي كي أعيش هنا وأموت هنا
وليل الخبين ليس له في الحساب صباح
أيا سيدي أنت مني
ولكنني من بلادي بقايا جراح» (ص 66).

فحب الوطن غلاب. وهو الموقف القار الذي لا تغيره الخطوب. فهذا المجموع
يمثل بحق عودة على بدء، عودة الى حضن الام والشعر الحالم والى طلع النخيل.

— 8 —

وأخر ديوان أصدره الشاعر الى حد الآن هو فعلا بعنوان «طلع النخيل»⁽⁴⁵⁾
1987.

يجب أن نوضح منذ البداية مكان هذا الديوان الأخير في مجموع إنتاج الشاعر.
فهو ليس تصعيدا ولا تعميقا للتجربة بل هو تأليف وتلخيص لخطوط هذا
المسار الشعري الحي. أنه لا يمثل الدروة ولا المنحدر بل يجمع بين مختلف المخاور التي
طرقها الشاعر في دواوينه السابقة : الوطن والحنين والصدقة والتعامل مع التراث
وشعر المناسبات والبحث عن الهوية، هي أهم مراكز الاهتمام في هذا المجموع وفي
الجماليات السابقة :

فأول قصيدة في هذا الديوان هي بعنوان «الوطن» (ص 5)، وأول كلمة في هذه
القصيدة الأولى هي كلمة «طفل» :

طفل صغير لم يزل... يجري وراء قبرة

وقد رأينا أن هاجس الطفولة يطغى في ديوانه الأول «كلمات للغرباء» وأن الحس
الوطني قيمة ثابتة في كامل أطوار هذه التجربة الشعرية من جهة أخرى فهذه القصيدة

(45) أحرز هذا المجموع على جائزة أبي القاسم الشابي لسنة 86 وهي جائزة يمنحها سنويا
البنك التونسي.

وردت في شكل عمودي واضح. وقد رأينا أيضا أن الشاعر لم يتخلص طيلة مسيرته من رواسب التقليدية في الإيقاع الشعري وأن بعض قصائده أمكن تلحينها وغناؤها. واحصاء أشكال قصائد هذا الديوان وتصنيفها يبين أن الجمع بين العمودي والحرّ من ثوابت هذه التجربة. فقد وردت عشرون قصيدة عمودية وست عشرة قصيدة من الشعر الحرّ وست قصائد تجمع بين الشكلين. وهذا يثبت مرة أخرى ما ذهبنا إليه من أنّ هذا الديوان الأخير تأليف وتلخيص تختلف الخطّات.

ثم ان الحنين الى الواحة عاد أيضا بقوة وبصفة واعية اذ يدعو الشاعر نفسه وغيره الى الكتابة في هذا الخور. فقد جاء في قصيدته «الكتابة على ورق الليل» (ص 29) قوله :

استفق بعد أن كنت لم تستفق قبل
واكتب على ورق الليل
شعر الحنين

كلّ ما في الأمر أن هذا الحنين يتّسع ليشمل فضاء غير فضاء الواحة يصل الى كربلاء :

قس حنيني
تراه على البعد يمتدّ
من نقطة في الجريد
الى منتهى كربلاء
أيا واحدا في البكاء (ص 39)

عود على بدء. عود الى موضوع الصداقة في مجموعة من القصائد أهمها «أخوة» (ص 31) التي جاءت في شكل عمودي (المجث) ولا تغلو من وعظ مباشر. وتجدر الملاحظة أن الأوزان الخليلية تكثر في شعر المناسبات في هذا المجموع فكأنّ الشاعر جعل شكلا تقليديا لموضوع تقليدي. فقصيدة «الحسين» مثلا قالها الشاعر «أمام قبر سيّدنا الحسين بكربلاء في العراق في نوفمبر 1984» كما يقول بنفسه في الهامش. وفيها يتوجّه بالخطاب الى الضريح يمثل هذا الكلام الغريب :

«سيدي أطلق الأسير من القيد وكن للغريب خير معين..
«ولثمت التراب برد شفاهي.. وضمّدت الجراح فوق جيني (ص 44)

وفي الديوان مجموعة أخرى من قصائد المناسبات وردت في شكل عمودي باستثناء واحدة جمعت بين الشكلين وهي «بغداد» (ص 49) أما «صنعاء» (ص 42) و«قرطاج» (ص 65) و«الشام» (ص 72) و«الحسين» (ص 44) فكلها عمودية. وقد ألفت قصيدة «صنعاء» في مهرجان الشعر بعاصمة اليمن الشمالي سنة 1981 وزكّتها الشاعر على وحدة اليمنين واستهلّها بهذا البيت :

لا شمال ولا هناك جنوب. يَمَنّ واحد مُتّى وقلوب»⁽⁴⁶⁾.

وهذه القصائد كلها مؤرخة. ويظهر من تاريخ نظمها أنّها كلّها سابقة لصدور الدواوين الأخيرة وبخاصّ خصوص «الرباعيات» (1985) و«البدائيات والنهائيات» (1987). ولذلك قلنا ان «طلع النخيل» لا يمثل مرحلة تطوّر. ومن قصائده ما ورد مكررا مثل «رسالة الى جدي» التي وردت في «مدن معبد» الصادر سنة 1980 (ص 39) وفي طلع النخيل الصادر سنة 1987 (ص 74). وعاد الشاعر الى موضوع الشابي فخصه بقصيدة من هذا الديوان (ص 55) وسبق أن خصّه بقصيدة في ديوان «كلمات للغرباء» (ص 123) وبأخرى في «مدن معبد» (ص 39)... وعاد محي الدين خريف الى توظيف التراث الصوفي في «طلع النخيل» وبخاصّ خصوص في «رؤيا أبي دار الأيادي» (ص 9) و«القول... والحرف... والصوت» (ص 13) التي صدرها بأقوال لجلال الدين الرومي من «المتنوي» وقصيدة «من واجد أبي محفوظ معروف الكرخي» (ص 16) والبيارق (ص 27) و«اشراقات» (ص 37) وغيرها.

فكأنّ الشاعر جمع ما تبقى لديه من قصائد غير منشورة في الدواوين السابقة وضمّنها هذا المجموع دون السعي الى تطوير رؤيته وفنه والتقدم خطوة الى الأمام بالنسبة الى ما سبق. فكأنه تتويج... لكنّه تتويج مبكر.

وخلاصة القول في هذه التجربة الشعرية أنها تتميز بالثابرة وطول النفس. وهذا أمر محمود في حدّ ذاته في وقت يكتفي فيه جُلّ الشعراء التوسّين باصدار مجموعة شعرية قصيرة ثمّ يقطعون لسبب أو لآخر.

لكن شعر محي الدين خريف يدور في نفس الفلك ولا يتجاوز دائرة محدودة من

(46) حضرت شخصا هذا اللقاء ولاحظت الصدى الطيب الذي تركته القصيدة في نفوس الحاضرين.

المواضيع مع شيء من التنوع في أشكال الصياغة الفنية، فنجد العمودي الى جانب الحرّ مع الجمع بينهما في نفس القصيدة أحيانا كثيرة، ونجد الرباعيات ونغمات صوفية لكنها لا تتميز بعمق المعاناة. فهي ليست مصدر إلهام بقدر ما هي وسيلة من وسائل الانحاء الشعري تمثل نوعا من العدول.

ولو أردنا أن نرسم خطأ يينايا لهذا المسار الشعري للاحظنا أن «كلمات للغرباء» (1970) تمثل بداية محتشمة لم تفرض الشاعر كحدث أدبي متميز لأن رواسب الشابي والرومنسية الحاملة لا تزال طاغية. أما البداية الحقيقية فيمثلها «حامل المصابيح» (1973) وبالخصوص «السجن داخل الكلمات» (1977) بينما يمثل «مدن معبد» (1980) في نظري ذروة التجربة والنضج. أما «الفصول» (1981) و«الرباعيات» (1985) و«البدايات النهايات» (1987) فانها لا تضيف شيئا جديدا ذا بال الى خط التطور. فكأنما الشاعر اطمأن الى المستوى الذي بلغه في «مدن معبد» فأخذ ينتج وينتج الى أن كان «طلع النخيل» (1987) تنويجا مشروعا يمثل خلاصة التجربة.

لذا فمن حقنا أن نطالب الشاعر بأن يطلع علينا بما يتجاوز هذه التجربة حتى يحق لنا أن نقول عنه وعن علاقته بالشابي انه خير خلف لخير سلف.

الأدب التجريبي بين التنظير والابداع عند عز الدين المدني

مرّ الآن على الدعوة الى الأدب التجريبي في تونس ما يتجاوز العشرين سنة ورافقتها طفرة مثوية للأدب التونسي ظهر فيها العديد من المجموعات القصصية التي وسّمت فن القصة ببلادنا بمجسم خاص كان له امتداد عند بعض القصاصين الشبان ثم تحول الاهتمام الى تجارب أخرى لا تقل أهمية عن الاتجاه السابق. وبقيت بعض المقومات ثابتة الى اليوم يتمثل بها كل من يروم لأدبه الدوام ولاتناجه الزواج اذ هي جملة من المبادئ العامة التي لا تؤسس مدرسة أدبية بقدر ما تشير الى منطلقات أولية حري بكل مبدع اعتمادها حتى يتسنى له مواكبة التطور الأدبي واجتناب التكرار.

وقد وقف النقد من حركة الأدب التجريبي مواقف متباينة زمن الدعوة اليه. فمنهم من استبشر بميلاد تيار جديد من شأنه أن ينشئ تحولا هاما في تاريخ الأدب التونسي، فراقته له محاولات الأولى؛ ومنهم من لم يعارضه لكنه لم يستطع ما نتج عنه من قصص متسم بالكثير من التجريد والغموض ومختلف عما عهدته من أشكال تقليدية لا يعسر استساغتها. ومنهم من ناهضه صراحة وقذف بعض دعائه بالزيف والسرقة الأدبية وحتى بالاحاد.

ومن جهة أخرى شعر بعض رواده أن رسالتهم لم تبلغ الى القراء فطوّع فنه في اتجاه التميّط. وعاد الى معهود القوالب ويسير الأشكال مع المحافظة على بعض مقومات التجريب⁽¹⁾.

ومنهم من فضّل التوقّف عن الكتابة القصصية كأنه يعبر عن احتجاجه على عدم تقدير القراء لجهوده فتحول اما الى النقد الأدبي (مثل أحمد ممر) أو الى النشاط السياسي (مثل محمود التونسي) أو الى الرواية (مثل عروسية النالوتي) أو الى المسرح

(1) انظر مقدمة رضوان الكروني لمجموعته القصصية «التفوق»، منشورات قصص 1983. يقول ص 7. «وقد جربت ألوانا من الكتابة القصصية بحثا عن ثوب جديد، عن شكل تتوفر فيه الحداثة والطرافة.. فوجدت انّ ما كتبنا — رغم الجهد المبذول — بقي بعيدا عن القارئ أو ظل القارئ بعيدا عنه.. فلعلنا أخفقنا أو لعل القارئ قصر عن ادراك ما نروم»...

مع تواصل بعض المحاولات القصصية من حين الى اخر (مثل سحر العيادي).

أما المنظر لهذا التيار فقد ثابر على الالتزام بنفس المبادئ تقريبا موسعا حقل تجاربه الى المسرحية ومواصلا كتابة القصة في نطاق نفس المقومات مع السعي الى بلورتها وتجويدها تنظيرا وإبداعا. لذلك رأينا أن نخصّ صاحب كتاب «الأدب التجريبي» عز الدين المدني بهذا التحليل مقارنين بين ما جاء في كتابه التنظيري من توجهات وما يوجد في تجاربه القصصية من خصائص تذكر بتلك التوجهات أو توحيد عنها.

* * *

إن أول مركّزات هذا التيار رفضه للقواعد القارة والتميط الأدبي. وهذا المنطلق يحوي بُعدا تفجيريا للأشكال المعهودة، الموروث منها والوارد علينا من الآداب الأجنبية. «فالقواعد مقاعد مريجة» كما يقول صاحب الأدب التجريبي باستهزاء⁽²⁾، وكل محاولة لحصر الكتابة القصصية في نماذج تقليدية خنق حرية الإبداع وسدّ لأفق التجديد، وحكم على الأدب بالتحجّر والتكلس فالاختناق. وإن في اجترار نفس القوالب لتجديد للفن يذكر بما حدث للمقامة في التراث العربي. فقد ظهرت أول ما ظهرت في محاولات بديع الزمان الهمداني ابتداء كما يكون مطلقا، ثم سرعان ما صارت نموذجاً يُحتذى وقالبا أفرغت فيه العديد من العلوم العقلية والنقلية والمواعظ الجافة والتعاليم المتحجرة، فقضي على طرافة الجنس الأدبي ولم يبق من الفن غير التصنع اللفظي والزخرف البلاغي العقيم.

ودعوة عز الدين المدني الى تجاوز القواعد نحو «البحث» و«السؤال» الدائم وتفجير الأنماط تذكر بتمرد الشعر الحر، ومن قبله الموشحات الأندلسية، على البحور الخليلية. وهو تمرد فتح المجال لعشرات الأوزان في الموشحات ومئات الأشكال في الشعر الحر. ولولا المبادرة بتفجير البحور التقليدية لبقى الشعر العربي محصورا في حيز ضيق من النظم.

وتفويض القديم يفضي حتما الى البناء أو على الأقل إلى إعادة البناء. وهذا ما شعر به الكاتب منذ البيان الأول الذي صرح فيه أن هذا البحث نوع من «الاحراج الأدبي» يتمثل في «الانطلاق من المعلوم الى رحاب الجهول والانصراف الكلي عن

(2) عز الدين المدني — الأدب التجريبي — الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1972، ص

المعروف بعد اكتسابه والخروج تماما عن المألوف والتمرد على المعتدل، وكسر المخطط، والدخول بكل جساسة في مجازفة أدبية ومغامرة فنية»⁽³⁾ وقد المحصر التجريب في هذا الكتاب في مجال القصة، فاعتبرها الكاتب «سؤالا» دائما، و«بحثا» متجددا، و«اقتراحا» متطورا، بل «غربة». وكل هذه الألفاظ قد استعملها المؤلف⁽⁴⁾ للتأكيد على وجوب مراجعة أسس الجنس الأدبي باستمرار وعدم الاطمئنان الى شكل واحد ونهائي سرعان ما يتحول الى قالب نمذجي لا يحق لأي مبدع أن يحد منه. فالفن لا حدود له، وفرض صنف من التقنيات القارة هو بمثابة الحكم عليه بالتحنيط والتنميط. وهذا ما لم يفهمه العديد من الكتاب فانساقوا الى تيارات أدبية وتبنوا مقوماتها واهمين أنها باب من أبواب الحداثة في حين أنها لم تكن في الواقع غير بحث واقتراح ناتجين عن معاناة شخصية محكومة بظروف ذاتية وموضوعية مخصوصة هي غير الظروف يكتب فيها المحاكى.

وهذا بالذات ما يحدث اليوم في مجال النقد الأدبي، فيراتح البعض الى وصفات جاهزة ويصنّون نقدهم في قوالها غافلين عن أهمّ مقوم لها وهو البحث المتجدد. لكل شكل أدبي وليد واقع ثقافي واجتماعي لا يتكرر. وحتى العلم فإن مكتشفاته والاختراعات الناتجة عنه ليست إلا نسبية. فما يصلح منها في بيئة قد لا يلائم بيئة أخرى. واذا صمّ هذا في مجال العلم فكيف لا يثبت في مجال الفن وهو الذي تتحكم في دواليه ظروف المكان والزمان، وعوامل الذات والوجدان، ورواسب الموروث من المعارف والمكتسب من الثقافة.

ومن أهم دعائم تلك «المغامرة الفنية» التي ذكرها المؤلف ملاءمة الشكل للمضمون. فمما لا شك فيه أن «كل شكل لا يوافق كل مضمون.. لأن هناك تفاعلا جدليا بينهما، ووحدة قوية تربط بينهما»⁽⁵⁾ وقد تبدو هذه الدعامة بدئية لكنها مع ذلك لا تؤخذ دوما بعين الاعتبار. فكثيرا ما نجد نفس القالب تصاغ فيه مضامين متباينة. وهذا يفضي بنا الى بيان أهمية الشكل في القصة «فالشكل هو الميزة التي يمتاز (هكذا) بها أدب عن أدب، ويختص بها فنّ دون فنّ، ولأنّ المعالي ملقاة على قارعة الطريق كما يقال»⁽⁶⁾ فهذا الموقف الجاحظي من المعنى والمبنى مستقى من نظرة النقاد

(3) نفس المصدر، ص 8.

(4) نفس المصدر، ص 54 — 55.

(5) نفس المصدر، ص 20.

(6) نفس المصدر، ص 42.

العرب القدامي الى الشعر. فأهمية القصيدة عند الكثير منهم لا تكمن في معانيها بقدر ما تتجلى في شكلها وطرق صياغتها. وقد صار اليوم هاجسا حداثيا هاما اذ العديد من المناهج الحديثة تركّز على أهمية الشكل وبعضها يبلغ حدا من التطرف يُنكر بمقتضاه وجود المضمون بل وجود الكاتب نفسه فتعتبره مجرد أداة تبث مدلولات عن طريق علامات لغوية يفلّك المستقبل رموزها ليس هذا بالطبع ما كان يذهب اليه عز الدين المدني منذ عشرين سنة. فما يحاول «الأدب التجريبي» تبليغه لا يتجاوز الإلحاح على مكانة الاشكال في الأدب اذ بدونها يفقد أدبيته ويتحول الى مجرد وثيقة اجتماعية شأنها شأن أية صحيفة يومية أو بحث اجتماعي أو شهادة توثيقية، وأهمية الشكل لا تحجب عن الكاتب علاقته بالواقع. فهو يذهب الى أبعد من ذلك فيرى أن «الواقع هو الذي يغيّر الشكل الفني ويطوره»⁽⁷⁾ ولا نعرف الى أي مدى كان المؤلف يعي أهمية هذه المقولة اذ جاء تعبيره عنها عفويا، فلم يحللها في كتابه التحليل اللائق بمكانتها بل اكتفى بآبائها عنوانا لفصل قصير جدا اقتصر فيه على خصوصية الكاتب العربي ولم يعمّق الفكرة ليلبغ تأثير هذا الواقع في بناء القصة وفي شكلها ولغتها. وهذا في الحقيقة مجال فسيح جدا لا يمكن الإلمام به في فصل بل في كتاب، وإثباته يقتضي تحليل أمثلة متعددة في آداب مختلفة أو على الأقل في عصور أو في أمكنة مختلفة حتى تظهر العلاقة الجدلية بين الواقع والشكل الأدبي. والمهم في كل هذا هو الوعي العميق بأبعاد هذه المقولة وتمثلها عند الكتابة القصصية والنقد الأدبي.

ومن أهم وسائل تقويض الأشكال القصصية التقليدية التي يدعو اليها «الأدب التجريبي» عدم التقيد بالمراحل المعهودة في كتابة القصة. فالقصة في نظر المؤلف «مادة موحدة لا ترى فيها مقدمة ولا عقدة ولا خاتمة. وهذا هو نقيض القصة التقليدية»⁽⁸⁾ وهذه الدعوة في الحقيقة لم تكن جديدة في الستينات. فقد سبق اليها رواد «الرواية الحديثة» بفرنسا الذين عوّضوا تلك القواعد بوجوب التركيز على الأشياء وأولوها أهمية قصوى في الرواية ترتبط بواقع أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية.

إلا أن المبدأ في حدّ ذاته لا يبدو مجرد اقتباس عن الغير بل يندرج ضمن أهم منطلقات الأدب التجريبي وهو أن «القواعد مقاعد موحدة» فروح هذا الأدب تتمثل في التخلص من كل ما يقيّد حرية الإبداع. وتلك المراحل أحد القيود المكبلة للسرد

(7) نفس المصدر، ص 48.

(8) نفس المصدر، ص 53.

القصصي. وقد تفرض المقدمة والعقدة والخاتمة نفسها على بعض القصص لكنها لا تكون مسطرة تسليطاً فوقها إنما موضوع القصة هو الذي يقتضيها فتشكل بمقتضاها الأقسام وتتأزم الأحداث ثم تنفرج بصورة طبيعية لا مجال للقواعد في تصورها.

وقد ربط المؤلف نفس تلك القاعدة الثلاثية بمنزلة الانسان. فلما كانت غاية كل فن هي الانسان فإنه من التصنع بمكان في نظره إخضاع منزلته إلى ثلاثية ليس من الضروري أن يكون الانسان قد عاشها في كل الأوضاع : «متى كانت المنزلة الانسانية تشتمل على مقدمة وعقدة وخاتمة»⁽⁹⁾.

ومن جهة أخرى فإن البطل في القصة التقليدية هو القطب الذي تدور عليه رحى الأحداث، والمركز الذي ترتبط به مختلف الشخصيات الثانوية. وما يقوم به من أعمال يسبغ على القصة حركية تعتبر من أهم دعائم الفن. لذلك يركز القارئ كامل انتباهه عليه فيتبع نمو شخصيته ويتلهف لمعرفة مصيره. ورغم هذه الأهمية التي يكتسبها البطل في القصة فإن «الأدب التجريبي» يجهز عليه لإجهازا : «أعيد وأكرر : البطل باطل والانسان حق»⁽¹⁰⁾، ومرة أخرى فإن المؤلف يكتفي بالاصداح بالفكرة دون تحليلها. ولا غرو في ذلك فقد جاء هذا الكلام ضمن فصل قصير جعل له عنوان «القصة بحث» ويحوي مجموعة من التعريفات المستقلة بعضها عن بعض منها ما لا يتجاوز الكلمتين (القصة غريبة) أو الثلاث (القصة حرية نسبية). وقد أرادها المؤلف موجزة وموحية وربما قابلة لأكثر من تفسير واحد. والدلالة الأقرب الى واقع المؤلف تتعلق بتطور النظرة الى الرائد والزعيم الأروحد والسلطان المطلق. وهذا المعنى لمجده في العديد من مؤلفاته المسرحية بالخصوص. ثم إن العصر — في الستينات — عصر الجماعة والتجربة الاشتراكية — التي أجهضت فيما بعد لكن أهم مقوماتها الهادفة الى تشريك الجماهير في كل عمل بقاء بقي حلما يراود المثقفين. فالبطولة اذن لا تُحصر في شخص واحد بل توزع على مجموعة من الشخصيات أو يتحول الشعب بأكمله أو الطبقة أو الشريحة الاجتماعية الى بطل يستقطب الأحداث وبالتالي الاهتمام. وهذا ما قد لمجده في الجملة الثانية من المقولة المذكورة «الانسان حق» في حين اعتبر «البطل باطلا»، فالانسان هنا بالمعنى الاجتماعي للكلمة قد سبق تبيان علاقته بالفن وبالخصوص أثناء الحديث عن المنزلة الانسانية وصلتها بقواعد القصة. فهذا المبدأ من

(9) نفس المصدر، ص 55.

(10) نفس المصدر، ص 55.

مبادئ الأدب التجريبي ذو البعد الفني ينم عن موقف فكري. وبين الفن والفكر أكثر من وشيجة. وسنرى فيما بعد أن نسق البطولة قد تجسم في إحدى قصص المدي الواردة ضمن مجموع «خرافات» بعنوان «فتوح اليمن أو خرافة رأس الغول»⁽¹¹⁾.

وتعتبر لغة الكتابة القصصية وجها هاما من وجوه الفن القصصي كاد يغيب في هذا التنظير رغم علاقته الحميمة بواقع الانسان. فاللغة مسكوت عنها في هذا الكتاب أو تكاد. وهي مشكلة كانت قائمة زمن تأليف «الأدب التجريبي». وقد أثارها لغة الحوار في كتابات البشير خريف الأولى وبالأخص «افلاس أو حبك درياني» المنشورة تباعا في مجلة «الفكر»⁽¹²⁾. وهذا لا يعني أن الأدب التجريبي لا تعنيه لغة الكتابة القصصية. فهي من أمهات القضايا الفنية، لكن معالجتها لم تحظ بنصيب وافر من التنظير، إذ اقتصر المؤلف على الإشارة إليها ضمن «الأسس» في أسلوب برقي: «النظر في العربية في مجال التعبير الأدبي وتطويرها وتعصيرها بإدخال اللغة اليومية ومراجعة الصيغ الصرفية والنحوية وتنميتها وإلغاء ما يعطل العربية في مواكبتها لهذا العصر»⁽¹³⁾، ومن جهة أخرى تعرض الكتاب إلى قضية اللغة في غضون السرد القصصي نفسه. فكثيرا ما نرى إحدى الشخصيات أو أحد الرواة يشير إلى المسألة اللغوية، من ذلك ما قاله راوي «الانسان الصفر» من أنه «رجل يبحث عن نفسه من خلال عالم اللغة والأشياء»⁽¹⁴⁾. فاللغة في الأدب التجريبي أكثر من وسيلة تعبير وإبلاغ: إنها كائن حي يساهم في رسم الشخصيات، وطرف كامل الحقوق يمثل قضية أساسية. وقد تتحول إلى سجن يسعى الانسان إلى تقويض قضبانه للخلاص من جبروته.

إنما اللغة موقف.

وهناك تصور آخر جعله المؤلف غاية من غايات الأدب التجريبي وهو ما سماه بالأدب الكامل. وقد أشار إلى أن الأدب التجريبي ليس إلا «مرحلة مؤقتة وانتقالية

(11) خرافات، الطبعة الثانية ضمن سلسلة «إبداع»، دار سیراس للنشر 1985، ص 23.

(12) «الفكر»، ديسمبر 1958، جانفي 1959، مارس 1959، ثم نشرت بأكملها في كتاب سنة 1980، على نفقة المؤلف في 118 صفحة مع معجم يفسر الألفاظ الدارجة في خمس صفحات.

(13) الأدب التجريبي، ص 11.

(14) «الفكر»، ديسمبر 1968.

منه... إلى الأدب الكامل بعد اجتيازها⁽¹⁵⁾، فكان بلور هذا الأدب كامنة في الأدب التجريبي نفسه. وهو ما ذكره المؤلف في نفس الصفحة، عندما أشار إلى وجوب «مزج الأدب بالفن بعد الاستفادة من فنيات مختلف الفنون وادماج العلوم الانسانية وربما بعض العلوم الصحيحة في صلب الأدب بكل ما في ذلك من نظريات وتطبيقات»⁽¹⁵⁾ وهذا جانب فني هام يقتضي تسليح الكاتب بثقافة جامعة تتجاوز الأدب نفسه إلى فنون وعلوم أخرى تغذيه دون أن تخرج من حيز الفن فلا ينقلب إلى أدب تعليمي جاف ينفر القارئ ولا يبلغ الرسالة. فاستيعاب المعارف ليس غاية في حد ذاته بل هو وسيلة لتجويد الفن القصصي واثرائه. وكان محمود المسعدي قد شعر بمثل هذه الحاجة منذ نهاية الثلاثينات فأبدع لوحات أدبية من اليسير تحليل مكوناتها الفنية المستوحاة من فنون الرسم والإيقاع الموسيقي والنحت وغيرها⁽¹⁶⁾، ومرة أخرى يكتفي الكاتب بمجرد الإشارة فلا يحدد ملامح هذا النوع من الأدب ولا يذكر لبلورته أمثلة من الأدب التونسي المعاصر أو من الأدب العالمي وقد سبقنا غيرنا إلى مثل هذه الدعوة. فذهن مؤلف «الأدب التجريبي» يعج بالتصورات والمفاهيم لكنه لا يعبر عنها تعبيراً واضحاً ومنهجياً. ونُصِفُه عامة فالكتاب بأكمله لا يخضع إلى منهجية واضحة في التأليف. فهو إلى الخواطر أقرب منه إلى التأليف المبوب والمنظم، ولا وجود لتسلسل بين الفصول ولا رابط بين الأفكار. وتقسيم الكتاب إلى قسمين الأول: بعنوان «نظريات» والثاني بعنوان «قراءات» لا يعني شيئاً إذ هناك تداخل كبير بين هذه وتلك، ولا يمكن أن نقول أن القراءات تبلور النظريات أو العكس والسبب في ذلك قد يعود إلى تقطع نشر الفصول المكونة للكتاب. فهي مقالات سبق نشرها في صحف ومجلات تونسية في مناسبات مختلفة، ثم جمعها المؤلف في هذا الكتاب. وهو نفسه واع بهذا التقطع إذ قال في «المدخل»: «هذه النصوص لا تشكّل هيكلًا منسجماً من الأفكار والقراءة والنظريات، إنما هي متجادلة ومتعادلة ومكملة لبعضها البعض. ليست بمعصومة ولا جاهزة إنما متراكبة كتجارب الحياة، متداخلة [كـ] مغامرات الإنسان»⁽¹⁷⁾ ولحن نرى أنه كان في الامكان تنظيم هذه المادة الخصبة لإنتاج تأليف جيد يكون علامة هامة في نظرية الأدب التونسي المعاصر ومرجعاً مفيداً يثير طريق الإبداع والتجاوز. لكن عسر على القصاص أن يكون في نفس الوقت ناقدًا منهجيًا

(15) الأدب التجريبي، ص 11.

(16) انظر تحليلنا لإحدى تلك اللوحات ضمن هذا الكتاب بعنوان «لوحة زافقة».

(17) الأدب التجريبي، ص 5.

ومنظرا واضحا. فلئن كان الفن القصصي لا يخضع الى قيود التنظيم فان النقد يقتضي حدا أدنى من الضبط والدقة.

ويظهر مما سبق أن الجوانب الفنية في هذا التنظيم محدودة لا تكاد تتجاوز نفس البطولة والغاء قواعد التمهيد لتأزم الأحداث وحل العقدة. فكأن جانب الهدم يفوق جانب البناء. وهذا يفسر بأن الأدب التجريبي بحث أكثر منه تقعيد وتمييط. فلو ضبط المؤلف قواعد جديدة في كتابة القصة لتناقض مبدأ السؤال الدائم والبحث المتجدد عن أشكال طريفة تلام مضمون القصة وغاياتها ويمليها واقع الانسان ومنزلته في الكون والمجتمع.

فهذه الدعوة اذن قد تناولت أشكال الكتابة بصفة عامة دون غوص في تفاصيلها. لكن لا بد من طرح سؤال يلح على الباحث كلما تعلق الأمر بتيار أدبي: ما علاقة هذا التفجير بغايات الأدب؟ بل ما الغاية من الأدب؟

لا شك أن الاخلاص على تطوير أسلوب الكتابة القصصية ليس غاية في حد ذاته وان كانت بعض التيارات النقدية اليوم ترى هذا الرأي. فالفن صار عند الكثير مقصدا لا يتعدى الى بُعد آخر غير الأدبية ولا مرجع له غير اللغة والتحكم في دوايلها ومدلولاتها. وهذا رد فعل طبيعي ضد من قيد الأدب بقيود الالتزام السياسي والفكري على حساب الجودة الفنية. لكن غاب عن هؤلاء وأولئك تعقد العملية الإبداعية التي توظف لها — قصدا أو عفوا — كل الترسبات الوجدانية والفكرية، ويساهم في بنائها ما يحف بالمبدع من تجليات المكان والزمان. فالفن لا محالة ليس مرآة تنعكس عليها صورة الواقع، لكنه غير مقطوع عن هذا الواقع ولو أراد صاحبه قطعه عنه بصفة إرادية. فالواقع يتسلط حتما على الكاتب بصورة من الصور، نقصيه من فضاء تصوراتنا فيعود الينا غازيا ملحا من أبواب عدة. أما «الأدب التجريبي» فإنه لا يتبرأ من الواقع ولا يُقصيه بل عكس ذلك يرى وجوب «التسلح بالوعي التاريخي الذي يشمل مفاهيم المعاصرة والتقدم والاختيارات المصيرية الكبرى وربط عرى الزمان والحرية»⁽¹⁸⁾ فهو لا يتصور كاتبها معزولا عن مجتمعه، غير واع بحركة التاريخ وما تفرضه من يقظة ومواكبة لمسيرة الانسان لتحقيق وجوده ومنزلته في الكون وربما كان الأدب التجريبي ألصق بمشاغل الناس اليومية إذ يقول منظره «بالعمل على ربط الاتصال الوثيق مع الشعب وبالحصوص مع المستويات الكادحة»⁽¹⁹⁾ وبذلك تكون

(18) الأدب التجريبي، ص 11 ويعرض المؤلف الالتزام بالوعي التاريخي.

(19) ص 12.

للأدب وظيفة اجتماعية بيّنة لا تطمس جانب الفن فيه بل تغذيه بصور وأفكار تجعل له معنى. وهذا بالطبع يقتضي حرية مطلقة «تأتي التمدد وترفض التحجر، وتتحدى الحاضر، وتنبئ عن المستقبل، وترتاح للآفاق المفتوحة» كما يقول الكاتب⁽²⁰⁾. والحرية ليست مكسبا يسير المنال خاصة في المجتمعات التي لا تزال تحمل وِزْرَ قرون من التخلف وتعاني من تعسف السلط بمختلف مصادرها وبإلحاح السلطة السياسية والسلطة السلفية. فالعلاق بالحرية المطلقة وهم لا تساعد على تبيده قوى التحجر والتسلط. وفعلا فقد تعرض صاحب «الأدب التجريبي» الى تهجمات عنيفة زمن نشره للانسان الصفر بسبب جزأته على التعبير عما يخالج فكره من معان بدون مواربة «وبدون اعتبار للمقدمات والمخطوطات الأخلاقية والاجتماعية والسياسية»⁽²¹⁾ ومقولة كهذه لا يمكن أن تمر بسلام زمن الاصداح بها أي في وقت كثرت فيه محاكمات الرأي، وقُيِّعَ فيه العديد من المفكرين لا لشيء إلا لأنهم عبروا عن اراء شخصية، واقترحوا تصورا للمجتمع التونسي رأوه تقدما (مجموعة «آفاق» مثلا). وما نجا الكاتب من مثل تلك المضايقات في نظرا إلا لاحتمائه باطار الحزب الحاكم اذ كان في ذلك الوقت رئيس تحرير الملحق الثقافي للجريدة «العمل» الناطقة باسم الحزب الاشتراكي الدستوري. وهو ما يذكر باحتواء طه حسين بحزب الاحرار الدستوريين لنشر آرائه في الشعر الجاهلي وبإلحاح في طريقة دراسة الشعر الجاهلي وغيره. يقول طه حسين : «يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يضاد هذه القومية وما يضاد هذا الدين. يجب ألا نتقيد بشيء ولا ندعن لشيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح»⁽²²⁾ فقد استطاع عز الدين المدني أن يمر من موقعه في الحزب الحاكم العديد من الآراء الجريئة التي ما كان يستطيع التعبير عنها لو كان خارج بوتقة الحزب، ولكن الأدب — كما كان يقول لنا المرحوم صالح القرماضي — «قديفة موقوتة» لا تنفجر في الحين بل تبتأ وتعطل ساعتها وتودّع في مكان ما، ثم تنفجر في وقت لاحق. كذلك الأدب لا يؤتي أكله في الحين بل لا بد من مرور فترة زمنية قبل أن يتفطن الى شحنته.

(20) نفس المصدر، ص 9.

(21) نفس المصدر، ص 12.

(22) طه حسين «في الشعر الجاهلي»، القاهرة 1926، ص 12، وانظر تحليلنا لهذه

القضية في بحث لنا بعنوان «الخصومة بين الرافعي وطه حسين وأبعادها السياسية».

ضمن كتاب «الأدب المهيد» ط4، تونس 1989، ص 113 — 146.

ولذلك مُنعت بعض مؤلفات المدي فيما بعد وخاصة ما جاء منها في شكل مسرحي (رحلة الحلاج مثلا) ثم دار الزمان دورته وسُمِح لها بالنشر والتثليل من جديد.

وبرناج طموح كهذا لا يستطيع إنجازها فرد واحد، لذلك دعا الكاتب في البيان الثاني من بيانات الأدب التجريبي الثلاثة الى ضرورة العمل الجماعي قائلا : «لا يمكن للأدب والفن التجريبي أن تقوم له قائمة إلا اذا اعتمد على عمل جماعي مشترك»⁽²³⁾ وقد عبر عن رأي قريب من هذا عندما وقف موقفا مناهضا للزعامة والريادة الأدبيين. وهذا في حد ذاته مقصد محمود. لكن كيف يتسنى بلوغه والإبداع عملية فردية معقدة. لا شك أن تبادل الآراء في نطاق «نادي القصة» قد لعب دورا هاما في تلاقح الأفكار. وفيه تكونت نواة من القصاصين الشبان الذي اقتنعوا بضرورة تجاوز الأشكال القصصية التقليدية وقاموا فعلا بمحاولات باحثة فيها نصيب من الطرافة (سمير العيادي في «صخب الصمت» — محمود التونسي في «فضاء» — عروسية النالوتي في «البعد الخامس» رضوان الكوي في «الكراسي المقلوبة» أحمد ممو في «لعبة مكعبات الزجاج»...) لكنها أعمال فردية أفرزتها ثقافة كل من هؤلاء وقناعاته الشخصية. وقد نجد بينها عناصر مشتركة مثل معالجة الواقع معالجة نقدية، ونسف البطولة وتقويض قواعد القصة المعهودة، واستعمال لغة تلائم مضامين القصص وربما أضفنا سمة الغموض التي طغت على جل المحاولات فجعلتها محدودة الانتشار ناهيك أن جميع هذه المؤلفات القصصية لم تطبع أكثر من مرة واحدة وأن بعضها لم ينفذ بعد رغم محدودية السحب (ثلاثة الاف نسخة) ورغم مرور ما يقارب الخمس عشرة سنة على صدورها⁽²⁴⁾. ومن جهة أخرى لم يكن كامل أعضاء «نادي القصة» يسرون في نفس الاتجاه. فمنهم من لم يحاول حتى مجرد المحاولة مواكبة التيار فبقيت كتاباته تقليدية شفافا تعالج مواضيع معهودة وتنشئ بواقعية لا نقول مسطحة لكنها قد تفتقر الى نصيب من المعالجة الفنية. وأخيرا فإن اللحمة التي كانت تربط بين أصحاب المحاولات الأولى في الأدب التجريبي قد انفصمت — أو كادت — بسبب تشتتهم في جهات متباعدة وربما قلت «وجهات» متباعدة أخطرها الصمت.

بقي أن ننزل هذه الدعوة في محلها من تاريخ الأدب. وقد كفانا المؤلف هذه المهمة

(23) الأدب التجريبي، ص 22.

(24) صدرت مجموعة «صخب الصمت»، سنة 1970، و«فضاء» سنة 1973، وكذلك «الكراسي المقلوبة» و«لعبة مكعبات الزجاج» سنة 1974 و«البعد الخامس» سنة 1975.

اذ جعل الأدب التجريبي «طريقاً ثالثة» بين طريقين : الأولى في نظره تقوم على أدب الماضي، المشرق منه بالخصوص. ولم يوضح المؤلف هذا الرافد لكن يبدو أنه يقصد كل ما يرد علينا من المشرق من قصص تعتبر امتداداً لعصر النهضة⁽²⁵⁾، والثانية تحاكي ما يرد علينا من أدب الغرب دون تطويره لمقتضيات واقعنا وتراثنا الثقافي. أما الطريق الثالثة فهي المتمثلة في الأدب التجريبي الذي «يعتمد في نظرياته العامة على جهده واجتهاده وعلى ما ينقذه من متاحف الماضي، وما يقتبسه من نبراس الغرب اليوم من علوم انسانية وفلسفة وآداب وفنون، وذلك تماشياً مع مقتضيات المعاصرة لا مع متطلبات الماضي»⁽²⁶⁾.

فهو اذن ليس تأليفاً بين أدب المشرق وأدب الغرب كما قد يتبادر الى الذهن بل هو عكس ذلك تأصيل وابتداع يرفض الالبيات والانكماش في آن واحد، يتجذر في الماضي ويستعين بالرافد المشرقي لكنه لا يُقصي الثقافة والاطلاع على تجارب الغير والاستفادة منها عند الاقتضاء. لذلك فالتأليف فيه بعض مقومات «الرواية الجديدة» في فرنسا (ألان روب قرتي وميشال بوتور وناتالي ساروت) والرواية الأمريكية الحديثة (فولكنر بالخصوص) وحتى تجارب الكتاب الروس المترجمين الى الفرنسية (دستيفوسكي وتشيكوف بالخصوص) ولا يمكن الحديث في هذا المجال عن محاكاة سلبية بل قصارى ما في الأمر تأثير غير مباشر لا يستكره الأدب المقارن اليوم بل يحث عليه رغبة في تطعيم الآداب القومية بما يغنيها ويجددتها ويجنبها التقوقع والانكماش فالجمود والفناء تلك سنة الإبداع: يتجذر في تراثه ويفتح على رياح الثقافات الكونية ليتطور ويزهر والنقد وحده هو الكفيل بالتمييز بين الأصل والزائف بين ما أمكن هضمه وما يبدو ناشراً مرفوضاً ملصقاً إصافاً لا يقبله الذوق ولا ينسجم مع مقتضيات الفن. والقراءة الناقدة لا ترحم الزيف

* * *

ان هذا التنظير الذي فككنا عناصره ثم حاولنا إعادة تركيبها لبناء نسق متكامل قد تخلفه انتاج قصصي متنوع نشره المؤلف في ما يقارب العشرين سنة (1962 — 1982) في مجلات وصحف مختلفة ثم جمع بعضه في ثلاثة كتب الأول بعنوان

(25) هذا لا يعني أنه لم تكن بالمشرق العربي بعض محاولات التجديد لذكر منها بالخصوص جماعة «البري 68».

(26) الأدب التجريبي، ص 11.

« خرافات »⁽²⁷⁾، والثاني بعنوان « من حكايات هذا الزمان »⁽²⁸⁾، والثالث بعنوان « العدوان »⁽²⁹⁾. أما قصته المطولة « الانسان الصفر » فلم تجمع الى الآن في كتاب واكتفى المؤلف بنشر ثلاث حلقات منها في مجلة « الفكر »⁽³⁰⁾ وحلقة رابعة في مجلة « قصص »⁽³¹⁾ بقيت « قصة مسرحية » حسب مصطلح الكاتب بعنوان « «الحمال والبنات» قد نشرت منها حلقتان في مجلة « ثقافة » 8 — 1971، 9 — 1972 وحلقة في مجلة « أليف » (8 — 1977) ولم تجمع الى اليوم في كتاب أما مسرحياته فلها شأن آخر

ماذا يمكن أن نستنتج من هذا الكشف للمنشور من قصص عز الدين المدني؟

أول ما يبرز من عناوين هذه المؤلفات أن صاحبها يسمي البعض منها بأسماء أجناس أدبية معروفة في التراث العربي : خرافات — حكايات — أحاديث — قصص — وهذا النوع من التأصيل مقصود ومناسب لما ذكره المؤلف من وجوب انقاذ ما يمكن انقاذه من متاحف التراث وتوظيفه في الإبداع المعاصر. ولا يتعلق الأمر بمجرد مصطلحات أدبية بل يتعداها الى طرق في السرد تراثية ومضامين قصص تراثي معروف المصادر مثل « الف ليلة وليلة » و « العقد الفريد » و « فتوح البلدان »⁽³²⁾.

ويندو أن الكتاب الأول بالخصوص قد استأثر باهتمام الكاتب فوظفه في نصين على الأقل، « مدينة النحاس » و « الحمال والبنات ». ولكن البون شاسع بين النص القديم والنص الجديد. فالثاني مضاد للأول وليس مجرد إعادة كتابة له. فبينما يركز الأول على حتمية الموت ووجوب الزهد في الدنيا استعدادا ليوم الحساب يهاض الثاني وسائل الدمار العصرية المتمثلة في مراكز البحوث النووية المهادفة لاستنباط مواد جديدة لتدمير

(27) ط 1، الدار التونسية للنشر 1968، ط 2، دار سراس للنشر، سلسلة ابداع 1985.

(28) دار الجنوب للنشر، سلسلة « عيون المعاصرة »، تونس 1982 وسبق نشرها في « المستقبل » الصادرة بباريس سنة 1979.

(29) الدار التونسية للنشر، سلسلة « علامات »، تونس 1988. وقد سبق نشرها تباعا في « العمل الثقافي » بين 14 مارس و 13 جوان 1969.

(30) « الفكر »، ديسمبر 1968 — نوفمبر 1969، جوان 1971.

(31) قصص، ع 4، ص 64.

(32) انظر تحليل مصطفى الكيلاني لما بينها من تطور في بحثه « تطور الفن القصصي في مؤلفات عز الدين المدني »، شهادة الكفاءة في البحث. كلية الآداب، تونس (إشراف محمود طرشونة).

الإنسان. واستهلال السرد يكاد يكون هو هو في النصين إذ يستهل المدني نصه بمثل هذا الكلام: «قال شهريار لزوجته شهرزاد: «ما أطيب حديثك وأطفه وأعذبه وإني لأحب أن أسمع خرافة طريفة تزيل عن بالي شواغل اليوم». فقالت شهرزاد: «سمعا وطاعة يا مولاي ألم تسمع بخرافة مدينة النحاس فهي من أمتع الخرافات المملوءة بالأعاجيب والعفاريث... والشياطين [...] وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»⁽³³⁾.

لكن سرعان ما يتغير السجل اللغوي وتستعمل عبارات مثل «رئيس الاستعلامات السرية» و«وزير الدفاع» و«الطائرة المتوجهة الى أحد المطارات» و«اللاسلكي» و«الجناسوس س.ا.ن. 007» وغير ذلك. ويبقى التقسيم الى ليال لكنها مكررة.

فنحن إذن ازاء محاورة للتراث تتجاوز مجرد الاقتباس منه ولا ترضى بمحاكاته والنسج على منواله لكن لا تتجاهله فتغرب داخل أشكال دخيلة من شأنها أن تقطع الانتاج الأدبي عن جذوره وقضايا العصر، ولغة العصر هي المفتاح لولوج كنوزه وذخائره

ولما كانت هذه القضايا متشعبة فإن كل موضوع يحلي الشكل المناسب له ومن هنا جاء تعدد الأجناس الأدبية وتعدد أسماؤها وأشكالها. فتتوزع فنون السرد ماثاه تنوع دوائر الاهتمام من جهة ورغبة في كسر الحواجز الفاصلة بين جنس وآخر من جهة أخرى. وبهذا نفس تسمية «الحمال والبنات» «قصة قمثيلية» قائمة على المروحة بين السرد والحوار بدون اعتبار الحدود التي تفرضها القصة والقمثيلية كل على حدة. وهذه خطوة متواضعة نحو «الأدب الكامل» المنشود في كتاب «الأدب التجريبي». لكن ما أبعد الطريق!

وان تقويض القواعد من الناحية النظرية أمر يسير، والدعوة الى ذلك في بيان من البيانات كافية لاشعار الكتاب بضرورة الاعراض عن أشكال السرد التقليدية. لكن القواعد كما يقول الكاتب «مقاعد مريحة» فلا يتسنى التخلي عنها بسهولة والإنسان بطبعه ميال الى المجهود الأدنى. وعندما يتحول المنظر الى مبدع فإن المسؤولية تكون جسيمة إذ هو مطالب بشق الطريق وإعطاء المثل دون أن يكون مطالباً بسنّ قواعد جديدة لأن ذلك منافٍ في حد ذاته لروح التجريب وعندما تتأمل محاولات صاحب

«الأدب التجريبي» القصصية فإننا نحسّ فعلا أنه يسعى جاهدا الى تقويض قواعد السرد المعهودة. ففي نص «أحاديث»^(٤٤) مثلا رغم انطلاق الكاتب من شكل تراثي معروف وهو الحديث القائم على مستند ومستند اليه، فإن سرد الحادثة يُسند الى رواة متعددين كل منهم يروي قصة الراوي الآخر. وبذلك تتوزع بطولية القصة على أربعة أشخاص هم في نفس الوقت رواة. وهذا التوزيع عملية واعية ومقصودة عبّر عنها معن برواية الصامت بنفس الصيغة ونفس الكلمات التي جاءت في كتاب «الأدب التجريبي». «حدث الصامت قال :

كان معن يقول حينما تقرأ عليه قصص الأبطال : البطل باطل والانسان حق»^(٤٥)
فهذه صورة من صور نسف البطولة

وهناك صورة تتمثل في قتل البطل الذي تعود الناس أن يروه منتصرا دوما ولو كان في قلة من الأنصار يواجه عدوا قوي العدة والعدد. واختار الكاتب بطلا عربيا شهيرا ضخمت السيرة الشعبية مآتية من أجل نصرة الاسلام ونشره وجعلته إنسانا أرقى شبيهة بطولاته بالمعجزات : فعلي بن أبي طالب في الخيال الشعبي يستمد القوة من إيمانه العميق ومن غيرته على الاسلام وحبه لابن عمّه رسول الله وهذا وحده كافٍ لنصره على كافة الأعداء ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا. والرواة الشعبيون يتناقلون بطولاته ويروونها في الأسواق والساحات العمومية الى عصرنا الحاضر في بعض أقطار الوطن العربي والجماهير لا ترى في تضخيم الأحداث والشخصيات أي حرج بل ربما كانت تتذوقه وتعجب به أيما إعجاب فلا يلهيها عن الانصات الى الرواة غير حكاية الواقع المسطح والمألوف. أما العجيب والغريب فانهما من شروط السرد. عز الدين المدني في «فتوح اليمن أو خرافة رأس الغول» يقلب الأوضاع تماما، فيصور «الفداوي» (أو «المداح» أو «الحكواتي») متوسطا حلقة من المستمعين في ساحة عمومية يصطحبه غلام له لجمع النقود وقد جلب الناس، ويستعين بإيقاع البندير في مفاصل السرد. وقد رفع في روايته من مقام علي بن أبي طالب وجعله وجهها لوجه مع عدوّ عنيد كافر بالله، يرسل الى ساحة الوغى بعشرات الالاف من المقاتلين ثم يقاتلي الامام عليا «من طلوع الشمس الى الظهر، ثم من الظهر الى المساء»^(٤٦) وفي الوقت

(34) ضمن «خرافات»، ص 2، ص 25 — 48.

(35) نفس المصدر، ص 28.

(36) «خرافات»، ص 2، ص 19.

الذي ينتظر فيه الجمهور انتصار علي خاصة أن «الملائكة كانت تعزز صفوف الاسلام»^(٣٧) يُفاجأ بسقوطه مغشيا عليه، جريحاً، اثر قتال دام ستة أيام. وفي اليوم السابع «استشهد الامام علي متأثراً بجروحه البليغة»^(٣٨).

والواقع أن منطق الأحداث يبيح مثل هذه النهاية فجيوش الكفرة تتجاوز بكثير جند الاسلام والجراح البليغة تؤدي حتما الى الموت. لكن للجمهور منطقاً آخر لا يعترف بهذا المنطق: علي ابن عم رسول الله بطل مغوار غير على الاسلام ليس من المعقول ألا يكون النصر حليفه خاصة أن الملائكة كانت تعزز جانبه. فلا يعقل أن يُقتل. ومع ذلك فقد قُتل. قتله الراوي. قتله المؤلف ليقول فيه معنى البطولة و«البطل باطل» كما يقول. فلا بد أن يلقي الراوي جزاءه، ولا بد أن يلقي المؤلف جزاءه. أما الراوي «فلقد هاجت عليه الحلقة فقدفته بالحجارة وضربته، ولكمت غلامه، وعبثت بقرده، ومزقت بنديره الداوي شرّ تمزيق لأنها لم ترضَ بالخاتمة فيما يبدو»^(٣٩). وأما المؤلف فقد قال كلمته وتساءل عن سبب تحوير الراوي للخاتمة وشرك القارئ في البحث عنه، ثم صحح كلام الراوي بالرجوع الى كتاب «فروح البلدان» للبلاذري وختم تصحيحه بالتذكير بظروف اغتيال عبد الرحمان ابن ملجم لعل في مسجد الكوفة. وبذلك بادر الى تبرئة ساحته حتى لا يناله المكروه الذي ناله بسبب استفزازات أخرى للاحساس الديني في «الانسان الصفر»^(٤٠).

ولعت الانسان بأنه «صفر» يمكن أن يعتبر هو الآخر شكلاً من أشكال نفس البطولة. ولا نعرف هل كانت تلك غاية الكاتب لكن النتيجة هي عكس هذا. فالأعمال التي قام بها الانسان الصفر تجعل منه بالعكس بطلاً إشكالياً غير راض عما يسود مجتمعه من قيم. فهو يتوق الى كسر القيود الغيبية والاجتماعية ويطالب بحقه انساناً ومواطناً. فكأنه مدفوع الى لعب دور البطولة دفعا. وهو نفسه واعي بذلك إذ يقول: «أنا رجل كأني الناس آكل الحبز وأمشي في الأسواق» قصتي بسيطة كقصص من تشاء من الناس»^(٤١) فهو يعتبر نفسه رجلاً عادياً جده مواطن صالحاً، هادئاً،

(37) نفس المصدر، ص 18.

(38) نفس المصدر، ص 19.

(39) نفس المصدر، ص 20.

(40) انظر «الفكر»، فيفري 1969 ورد المؤلف عليه في الفصل الأخير من كتاب

«الأدب التجريبي» بعنوان «الحيرة والقلق»، ص 119 — 126.

(41) الجزء الثالث.

مهذباً، مسلماً بالعادة يؤدي بعض الفرائض (الصوم) ويُعرض عن البعض الآخر (الصلاة)، لا يعارض السلطة القائمة ولا يدعو إلى مذهب معين. يفتق فجراً فيمتزج بالناس ويسمع أنواعاً عديدة من الأصوات، ويجوع فيشتهي طعاماً فلا يجده فيختلسه، ويرى أن هذا أمر عادي جداً: فما دام جائعاً وما دام الحبز متوفراً فليس من المعقول في نظره ألا يتناوله.

لكن للمجتمع وللعدالة منطقاً آخر. فعمل كهذا لا يؤدي به إلى المحاكمة فحسب بل يحول كامل شخصيته إلى نقضها. فهو في نظر حاكم التحقيق سارق مجرم خائن كافر معارض للسلطة ولقيم المجتمع. عند ذلك يعي وضعه ويعلم أنه سجين وأن دوائر سجنه تنطلق من اللغة وتنتهي إلى الذات. فيبحث عن نفسه كما يقول المؤلف «من خلال عالم اللغة والأشياء» وتبدو له استفاقة في الصباح يقظة من نوع عميق دام قروناً كان فيها الإنسان التونسي والعربي عموماً خارج حركة التاريخ. ويتعمق الوعي تدريجياً في نفسه فيحس بالاختناق داخل سجن الذات، ويتأبه قلق يتغير وجوده ويدفعه إلى تكسير القضبان. فيلج البطولة من بابها الواسع، من حيث أراد المؤلف تقويضها. لكنها بطولة من صنف آخر، بطولة إشكالية لا يعمل صاحبها سيمًا بتاراً ولا بندقية قاتلة بل ينطوي على وعي تاريخي بناء مؤمن بالمستقبل. ألم يعرض الأدب التجريبي الالتزام بالوعي التاريخي؟

ويمكن الاعتماد على قصة أخرى مطولة لعز الدين المدني للتمعن في مقوم آخر من مقومات التجريب يتمثل في علاقة الواقع بالشكل. فـ «العدوان» من حيث الحجم تنوس بين القصة والرواية. وهي محاكمة أخرى لشخصية أخرى وبأسلوب آخر يقترب من أسلوب القصة البوليسية إذ يقوم على ما يعتبره المجتمع المخرفاً² في حين كان التحول الاجتماعي غداة الاستقلال قد قلب العديد من المفاهيم والقيم وأفرز فئات اجتماعية جديدة. فنحن أزاء شخصيات متناقضة بعضها استفاد من الوضع الجديد فبلغ بمجهده الخاص درجة مرضية في سلم المجتمع (مثل أحمد) وبعضها الآخر كان ضحية الوضع الجديد إذ كان في عهد الاختلال يستفيد مما يفدقه عليه المستعمر من امتيازات لتكريز نفوذه. ويمثل هذه الفئة والد جلال. بقي جلال نفسه ممزقاً بين

(42) انظر عبد الوهاب الرقيق «مظاهر الانحراف في الرواية المغاربية» (عرس بغل للظاهر وطار، الحزب الحافي محمد شكري، والعدوان لعز الدين المدني) شهادة الكفاءة في البحث، إشراف محمود طرشونة، كلية الآداب، تونس.

الوضعين، انتاؤه بالنسب الى الفئة الثانية يدفعه الى القرد عليها ماديا وذلك بتعنيفه لوالده المقعد، الراضي بمصيره. وفشله في الانسجام في صلب الفئة الجديدة يجعل منه إنسانا مهمشا، ضائعا، يمارس جميع أشكال الانحراف، فيعتدي بالعنف على صديقه أحمد وعلى مومس كان يتمتع من خنائها ثم رفضت الانسياق الى أوامره ورغباته. فيبدو ما قام به من تعنيف «عدوان» يستحق العقاب. فيعود من جديد الى سجن شارع 9 أفريل بعد أن غادره في بداية القصة. وتكتمل الدائرة اذ تدور عليه الدوائر. فيتحول المجتمع بأكمله الى سجن كبير لا يفهم تمزق «المنحرف» وعدم تأقلمه، فيحكم عليه بالاقصاء والصحافة لا تهمها هذه الاعتبارات النفسية والتاريخية. فهي لا تنقل غير الأحداث المادية. لذلك كتبت عنه — دون أن تفهم توفقه ولا طوقه : «شاب متوحش يعتدي على والده وعلى أحد أصدقائه وعلى عاهر بالعنف فتدينه العدالة وتقضي بسجنه عشرة أعوام».

إن هذا التحول بين عهدين قد اقتضى نمطا سرديا لا نجده في «الإنسان الصفر» ولا في غيره من القصص. يقول صاحب «الأدب التجريبي» : «أثر التمزق الانساني في القصة حتى أصبحت مادتها ممزقة»⁽⁴³⁾.

فعلا فإن النظام السردى في «العدوان» قائم على التقطع والتداعي وتداخل الأحداث. فمنها ما يدور في فضاء مادي شاسع ضيق، ومنها ما يدور داخل النفس البشرية.

ويتواصل التجريب بصفة فردية في مجموعة قصصية أخرى نشرها عز الدين المديني تباعا بباريس لما أقام بها للدراسة (1978 — 1979) ثم في سلسلة «عيون المعاصرة» (سنة 1982) مع مقدمة لسمير العيادي ورسوم لخمود التونسي، بعنوان «من حكايات هذا الزمان» والعنوان نفسه برنامج سردي بارز المعالم اذ يوهم أن الكاتب اختار هذه المرة شكل الحكاية بعد أن رسم مجموعته الأولى بـ «خرافات».

لكن الواقع غير هذا. فلم يبق من الحكاية التقليدية غير بعض «المنبهات السردية» حسب تعبير مقدم الكتاب تتمثل في عبارات مقتبسة من القرآن أو من بعض مقامات المهملاني وفي ألفاظ هادفة الى محاررة القارئ وتشريكه في الحكم على بعض المواقف. ومن جهة أخرى فإن الأحداث فيها يتولد بعضها من بعض إما في شكل دائري مغلق

في «سكان جزيرة المشتاق» مثلاً أو في شكل منفتح على الأمل في «الكتب المحروقة» و«حكاية القنديل»، وهي التي نختم بها المجموعة. فكان الكاتب أحب أن يعتق من السجون التي حبس فيها شخصياته، وأن يترك باب الامكان منفرجا فكانت هدية السلطان للرجل الذي كرمه قنديلا منيرا. وقد تردد السرد بين التقطع والتصاعد في هذه المجموعة حسب طبيعة المادة الحكائية التي يعالجها المؤلف. فإذا كان المعنى مستلهما من الواقع فإن التعبير عنه يلام ما فيه من تمزق واضطراب، وإذا كان وليد التخيل فإن الراوي هو المتحكم في دواليبه، يصعده على هواه، ويخضعه الى منطق سردي حتى لا يجمع الخيال فيفلت زمام السرد. وقد يوحي تيه الانسان بأسلوب من التداخي يكون غمط المذكرات أحسن مُبلور له كما في حكاية «الانسان الضائع».

فكأننا في هذه المجموعة ازاء نفس جديد في التجريب يقوم على الرمز والايحاء مكان التقرير والوصف، تسقط فيه الحواجز الفاصلة بين الحلم والواقع، وربما جازفنا فقلنا بين الشعر والنثر في غمط يتوق الى «الكتابة» بديلا عن القصة.

وإذا كان شاعل جلال في «العدوان» محليا وطنيا يتعلق بالتحول الاجتماعي غداة الاستقلال، وهاجس «الانسان الصفر» قوميا له صلة بالوضع العربي في الستينات، فإن الهاجس في «من حكايات هذا الزمان» له بعد انساني واضح اذ له صلة حميمة بقضايا الحرية والمسؤولية والعدالة. وهذا ما ينزل حكايات المدي في عصرنا الحاضر ويفسر اسم الاشارة في العنوان. وهو أمر متواتر في أدب المدي اذ ألح في كامل مسرحياته على قضايا العصر رغم الثوب التراثي الذي يكسوها به. إلا أن هاجس الحرية في هذه المجموعة أوضح منه في مؤلفات أخرى. فكامل النصوص تقريرا تنبني على التوق الى كسر القيود وتقويض القضبان. وقد أثر هذا التوق تأثيرا بينا في أشكال السرد القصصي ودفعها في اتجاه التنوع والتجويد وبلغ بها مرتبة قل أن نجد لها في نصوص قصصية معاصرة. وهذا التوشح المبكر في نظرا يمثل حلقة ناضجة في الأدب التجريبي تعيد اليه الاعتبار بعد أن أضرب به غموض تجارب قدمت نفسها أو قدمها الغير على أنها طليعية وشتان بين الصوت والصدى

* * *

لقد حاولنا أن نفكك عناصر نظرية الأدب التجريبي ونميد تركيبها اعتمادا على الاعمال النقدية والكتابات الإبداعية لنعرف مدى انسجام هذه مع تلك. فلم نسجل

تناقضا كبيرا بين النظرية والابداع فهناك نسق فكري متكامل يجعل الكاتب في طليعة التجديد الأدبي ببلادنا في وقت مبكر نسبيا، بدأ بمطلع الستينات وتواصل مدة طويلة في شكل عمل فردي بعد أن انفصمت عرى الجماعة وتشتت فالتجريب عند عز الدين المدني لم يكن نزوة عابرة بل كان ولا يزال مبدأ ثابتا انطلق منه وحافظ عليه. فلم يستسلم للأنماط الجاهزة والقواعد المتسلطة بل ظل دوما يبحث عن أشكال جديدة تلائم مضامين جديدة. وإذا انحلت الرابطة التي تجمع بين أصحاب هذا الاتجاه، فإن البحث والتجريب في القصة متواصلان، نجد جذورهما في آثار المسعدي والدوعاجي ونجد امتدادا لهما في رواية الثمانينات. وبذلك تحول التجديد من القصة الى الرواية، ومن جيل الاستقلال الى جيل جديد استفاد من التجارب السابقة وتبنى البعض منها، لكنه لم يقتصر عليها بل أضاف اليها صورا ابداعية طريفة تعتبر بحق تطورا هاما للفن القصصي بتونس ومنعرجا حاسما ونوعيا.

الباب الثالث

مباحث في أدب المسعدي

توظيف الفن المسرحي في «السد»

يثير كتاب «السد» كثيرا من التساؤلات حول طبيعة بنائه، فتتردد بين أشكال المسرحية الذهنية المنتشرة اليوم في كثير من الآداب العالمية، والفن التراجيدي كما عرفه الاغريق قديما وأحياء الفرنسيون في القرن السابع عشر وضبطوا قواعده وجعلوا منه أدبا كلاسيكيا لا يمكن التصرف في حدوده. كما نتساءل اعتمادا على كثير من الاشارات السردية في الكتاب عن علاقته بالأدب القصصي في التراث العربي وعن الغاية التي من أجلها وظف الفن لتبليغ رسالة فكرية واجتماعية.

وحتى لا ننطلق من آراء مسبقة قد توقعنا في الخطأ يجدر بنا أن ننطلق من النص لتحليل خصائصه الشكلية دون محاولة إخضاعه لجنس أدبي معين. فالوصف المجرد للنص هو الكفيل بتحديد طبيعة الفن الذي ينتمي إليه وبقياس التصرف والتطعيم اللذين حتمتهما الرسالة والرصيد الثقافي المخزون في ذهن الكاتب ووجدانه وكذلك المحيط الذي كيف إفرار مثل هذا الأثر.

واذا تدرجنا في وصف بناء هذا النص من العام إلى الخاص لاحظنا أنه يحتوي على ثمانية مناظر تفتح باشارات سردية وتغلق بها. ويدل هذا السرد الذي يكثر أيضا داخل الكتاب على حضور الراوي المكثف ومشاهدته لجميع الأحداث ومعرفة جميع خبايا الشخصيات. فهي نظرة من الداخل تفيد أن الراوي يعلم أكثر مما يعلم الجمهور والشخصيات بل كأنه عاش في «مستقبل الدهر» لأنه يتصرف في زمان مطلق لا يقاس بالأيام والأشهر بل يضرب جذوره في ماض عريق ويمتد إلى ما لا نهاية. وقد ذكر لا محالة في الاشارات السردية قطع مجرى الزمان بستة أشهر بين المنظرين الرابع والخامس وأربعة أشهر بين السادس والسابع. وهما فترتان مكنتا من بناء السد واعادة بنائه بعد انهياره لكن ذلك لا يعني شيئا بالنسبة الى الزمان الحقيقي الذي توحى به الأحداث والصور والاختلاجات النفسية. فهو زمان مطلق لأن القضية التي تعالجها المسرحية قضية إنسانية كونية يعسر إدراجها في حيز زمني ضيق إلا اذا فكرنا في الدوافع المباشرة للتأليف وتأملنا الطرف التاريخي الذي ألف فيه الكتاب وهو ما سنعود اليه في نهاية التحليل.

ومن جهة أخرى فقد وظف الزمان في عدة مناظر توظيفا فنيا. فظهر كثير من الانسجام بين الأحداث والوقت الذي تقع فيه تلك الأحداث. فتصرف الكاتب في

أوقات النهار والليل تصرفا ذكيا، فجعل «آخر العشي» اطارا لوصول غيلان وميمونة متعّين من طول السفر، وجعل الشمس تشرق عندما يحدو الأمل الأشخاص، وجعل حالات اليأس والتشاؤم في الليل، ورافق انهيار البناء بكثرة الغيوم والعواصف والأمطار وتراكم الظلمات. وبذلك يساهم تحديد الزمان في بلورة الاختلاجات النفسية والأحداث الهامة.

وان تقسيم المسرحية الى مناظر — زيادة على الحوار المطول بين الشخصيات — هو الذي يدخل الأثر في حيّز الفن المسرحي. لكن طبيعة الحركة الدرامية اقتضت التخلي عن نظام الفصول وتفرّيع كلّ منها إلى مناظر لاستحداث نوع من «الفصول — المناظر» الخاوية لمراحل هامة في تطور الحركة. ولذلك تضخم عددها فبلغ الثمانية وكثرت الاشارات السردية وتجاوزت وظيفتها المتمثلة في مساعدة المخرج المسرحي على اعداد أدواته ورسم الديكور وتوجيه الممثلين واختيار ملابسهم الى تحليل نفسية ثدرك بالحوار وحده مهما كانت براعة الممثل في تكييف قسّمات وجهه والتصرف في أعضائه البدنية. وبهذا نفهم قصور الفن المسرحي — كما عرفه المؤلف — عن أداء جميع المعاني واستيعاب المدلولات الفكرية الدقيقة، فطعمه ببعض أركان الفن القصصي ونخص بالذكر منها السرد. وان الصيغة التي ورد فيها ذلك السرد تذكر في كثير من تفاصيلها وأساليبها بخصائص القصص العربي القديم. كما وردت في الأحاديث والأخبار والنوادر وأيام العرب وغيرها. وهذا أمر طبيعي بالنسبة الى مؤلف أراد عن قصد تأصيل ابداعه في التراث العربي الاسلامي رغبة منه في مواجهة تحديات الغزو الثقافي الغربي ونبته في عزل المثقفين العرب عن تراثهم وتشكيكهم في قيمته⁽¹⁾.

أما المكان الذي تدور فيه الأحداث فهو يتغير من منظر الى آخر لكنه لا يكاد يخرج عن نفس الحيز وهو الجبل الذي ضربت فيه خيمة غيلان وميمونة. وهو يطلّ على هاوية يسيل فيها ماء عين جارية، وهو المكان الذي اعتزم غيلان بناء سدّه فيه. إلا أن ذلك الجبل وعمر يصعد فيه الأشخاص بصعوبة، وقاحل غليظ لا خضرة فيه ولا

(1) يقول المؤلف: «كنت أشعر بأني أواجه تحديا يمكن أن يتلخص أي كنت مهددا بوصفي تونسيا وعربيا... مهددا في كياني. وقد تأكد هذا من خلال تعليمي واختلافي الى المدرسة الفرنسية وتعلمي على الاساتذة الفرنسيين وكل ما كانوا يقولون من أن «العرب لا وجود لهم»، و«العرب شعوب متخلفة»، و«الحضارة التي تنتسب اليها لا قيمة لها [...] ومن ذلك الوقت بدأت أتساءل وأبحث عن أصلي وأبحث عن ثقافتي القديمة». حوار مع المسعدي، مجلة «الأقلام»، العدد الثاني 1979.

خصب. قد انتشرت فيه الحجارة وعوى الذئب. وهذه الغلظة في الاطار المكاني لها وظيفة أساسية في الدلالة على صراع الانسان ضد القوى الطبيعية القاسية وعلى شدة عزيمته في مغالبة الصعاب رغم عدم تكافؤ القوى. فغيلان مُقدم على عمل كبير يحدهه العزم في الانتصار ولا يفلّ من إصراره قسوة الطبيعة وعظمة الكون.

وبقابل هذا التصرف في الزمان والمكان تجريد كامل في الأدوات المسرحية المادية. فباستثناء المنظر الذي يصوّر صلاة الرهبان لصاهباء وطقوس سدننها فإن المشاهد السبعة الأخرى لا تحتاج إلى أدوات كثيرة باستثناء التفتن في إنارة الركح وتسليط الأضواء على الأشخاص. إن الطقوس اقتضت توفر أواني النار والملابس الفضفاضة والبرانس والطبول والأناشيد الدينية. فهذا المنظر الثري بالألوان والأصوات يناسب مقام الرتبة وقدرتها. وهو برهان على الأبهة التي تقتضيها الطقوس في بعض الديانات. ما سوى ذلك حجارة ورياح وأمطار وظلمات وألوار أي عناصر طبيعية عارية تذكر بالرسوم التجريدية المعبرة عن الآراء والمواقف. وفعلًا فان التصاريس الحقيقية لا تظهر في زخرف الاطار بقدر ما تظهر داخل النفس البشرية والدهن الانساني المجرد. وليس معنى ذلك أننا إزاء مسرحية ذهنية جافة تجعل الفن فيها في المقام الثاني : فلعلنا لا نبالغ اذا قلنا إن الفن بمختلف أشكاله يتصدر محور الاهتمام في هذا الأثر لأنه الدعامة الأساسية التي يقوم عليها الفكر والوجدان. ولولا هذا الفن لما كان للمسرحية شأن يذكر لأن عمق الفكر وحده لا يكفي لتخليد الآثار.

إنما نحن إزاء فرجة متكاملة يتظافر فيها الفن المسرحي والخيال القصصي، وفنون البيان، والألوان والأنغام لإحداث حيوية مبتكرة توظف لها العناصر الطبيعية والأدوات المادية على قلتها. فهناك موازاة بين ثلاثة أصناف من الحركة : حركة واقعية تتمثل في بناء السدّ والتحاوّر، وحركة نفسية تتمثل في تقلب الأشخاص بين الرجاء واليأس، وبين التفاؤل والتشاؤم، وحركة تنتمي إلى الخوارق وتتمثل في تكلم البغل والحجارة ونطق الهواتف. وإن هذه الهواتف المنذرة تلعب مع الحجارة والسدنة دور الجوق الذي كان في المأساة الاغريقية يتكوّن من مجموعة نساء ورجال يشدون في بعض أركان الركح ويعلقون على أطوار صراع الانسان مع الآلهة والأقدار. وهي فرجة لأن بعض المشاهد تصحبها موسيقى الطبول ورقص الرهبان وفضفضة البرانس وتبخّر الماء في أواني الطقوس وغير ذلك، قال الراوي : «ويمسّ الصلاة والدعاء مثل اللهب، وتتحرّك الريح وتخلّق، وتقوم البرانيس فتهتز، وتأخذ في رقص وإيقاع، ورعد وارجاع. حوافر خيل ووقع جموح، كقسوة الصخر أو شدة الروح وتتعالى الصيحات ب :

«هلها هلهباء» سبّحت صاهباء».

وتتقبض الوجوه، رخر الشعاف كالظلمات، وتجعل البرانيس تغربل وترحي، رفيف «الطائر الميمون» كأنها سراب مجنون» (ص 87). ومما يزيد هذا الجو الاحتفالي فرجة التنوع الذي نجده في أصناف الشخصيات وفي العلاقات الرابطة بينها. فانه يتحرك في هذه المسرحية كائنات بشرية، وكائنات حيوانية وكائنات غيبية، وجهاد.

أما الكائنات البشرية فلم يسم منها إلا ثلاثة أشخاص وهم غيلان وميمونة ومياري. وليس من الثابت أن مياري شخص من لحم ودم فكأنها طيف خيال جُسم في صورة امرأة لترافق غيلان في بقية مسيرته بعد أن تخلّت عنه ميمونة. فعلاقة الألفة بين غيلان وميمونة قد فترت في منتصف الطريق، فحوّل غيلان تعاطفه إلى مياري التي وهبته حبّها وأدكت فيه نار العزيمة بعد أن كادت تفتر إثر فشل التجربة الأولى. ومياري لم تعانق غيلان إلا بعد أن خبرت صموده وثبت لديها اختلافه عن الآخرين وتفوّقه على كلّ من سبقه. تلك هي الشخصيات الرئيسية المؤثرة في مجرى الأحداث بمواقفها وأفعالها. ومن جهة أخرى فاننا نجد مجموعات بشرية بعضها يظهر على الركح كالرهبان والسّنة، وبعضها الآخر يتحدّث عنه لكنه يعيش في الوادي الذي أراد غيلان أن يشيّد فيه سدّه. أولئك أهل الوادي الراضون بمصيرهم المستكرون لموقف غيلان والرافضون محادثة ميمونة لأنها جاءت مع غيلان لتغيير الأوضاع، باستثناء جارية متعبدة قبلت أن تكلمها وتفسر لها علاقة أهل الوادي بالربة وبنبيها، وهما من الكائنات الغيبية التي لا تظهر على الركح لكنها تؤثر هي الأخرى في مجرى الأحداث أو هكذا يعتقد. فصاهباء حاضرة بروحها ونفوذها وعبادة الناس لها : وهي لا تنكشف إلا لمن طهر بدنه بالشمس والجفاف، وقد أوكلت الى نبيها وهواتفها مهمة انذار كلّ من تحدّثه نفسه بتغيير سنيها، وكل من يأنس في نفسه القوة لمواجهتها. لكن أمام عناد غيلان ومثابرته قد أوكلت إلى عناصر الطبيعة مهمّة تقويض ما بناه الانسان بعزمه وفعله فتحركت الجبال والعواصف والزلازل والرعد، وأفسدت على غيلان ومياري نشوة انتصارهما على القحط. فكلّ المخلوقات إذن تحت نفوذها المطلق ورهن إشارتها، حتّى الحجارة التي يجلس عليها الأشخاص أمام الخيمة. هي من صف صاهباء كما يظهر في الحوار الذي دار بينها. انها هي أيضا تنذر وتطيع وتسخر من عزم البشر واراادته الخلق كأنها ألسنة النبي الناطقة أو هواتفه المندرة، أو كأنها الطائر الأسود

الذي خلق قبيل نزول الكارثة بالسّد أو الذئب الذي عوى ثلاثا قبيل ثورة الطبيعة أو حتى البغل الذكي الذي يحدث نفسه بكلام محايد لكنه مشحون حكمة وتبصرا. معنى ذلك أنّ غيلان وميارى في صف وكل الكائنات الأخرى الغيبية منها والبشرية والحيوانية والجماد في صف. فهذا صراع لا يقوم على تكافؤ القوى. ولذلك فمعركة غيلان محكوم عليها بالفشل حتى قبل أن يخوضها لأنه يواجه وحيدا — أو يكاد — الكون بأكمله. ولعل هذا ما يزيده إصرارا على موقفه وثباتا على مبدئه. فأى فضل في معركة تريح منذ الجولة الأولى كما يقول أهل الملائكة. وما قيمة نشوة لا تكون تتربحا لمعانة شديدة.

ان ثقة غيلان المفرطة في نفسه واستغناءه عن التحالف مع الجماعة بل احتقاره أحيانا للجماعة هو الذي أظهره في مظهر الواحد الأوحّد، المعزول رغم قوة شكيمته. فقوى الطبيعة تحالفت مع القوى الغيبية ضده، أما هو فقد تحالف مع ميارى، طيف خياله ورمز حلمه الكبير. أراد أن يكون إنسانا أرق، من صنف بروميثي أو من صنف إنسان الفيلسوف الألماني نيتشه لكنّ العهد لم يعد عهد السّبرمان، ولا عهد اختلاس النار من الآلهة : العصر عصر الجماعة وليس عصر الفردانية المطلقة و«النبي المجهول» حسب عبارة أبي القاسم الشابي الشهيرة.

فلمثل هذه الأبعاد الانسانية وظّف الفن المسرحي في «السّد» فأظهره التجريد الفكري والتركيز على منزلة الإنسان في الكون، وعلى اثبات الذات بواسطة الإرادة التي تنفتح على الأمل، في ثوب أدب عالمي يجد فيه كلّ إنسان مهما كان انتاؤه الاقليمي ما يختلج في نفسه وفكره من القضايا الوجودية الهامة.

وانّ هذا البعد الفكري والانساني قد طغى على الجانب الاجتماعي الخلفي الذي أفرز مثل هذا الأدب، حتى كاد يخفيه. فلا شك أن أي إبداع لا يمكنه الجواز الى الآداب العالمية اذا ما تجاهل اللحظة التاريخية التي زامته — ولو بصفة غير مباشرة — فالمسرحية كتبت سنة 1939 وأوضاع تونس بين الحروب وأوضاع البلاد العربية عامة لم تكن على أحسن ما يرام اذ كان جلّها يوزح تحت نير الاستعمار الفرنسي أو الانكليزي. مع ذلك فالوعي مفقود ومحاولات التخلص من تلك الأوضاع محتشمة. فكان الكاتب أحب عن طريق إلحاحه على قيمة الفعل والإرادة إطلاق صيحة فزع وتحفيز الهمم لمواجهة تحديات العصر. وهو يعلم أنّ العمل طويل النفس ويحتاج الى كثير من المثابرة. ولذلك توج محاولات غيلان الأولى بالفشل المؤقت لكنه وجهه الى

تجديد التجربة مرارا.

وقد كتب المسعدي في نفس الفترة التي ألف فيها «السّد» أقصوصة هامة ذيل بها الكتاب يمكن أن تؤكد لنا هذه النية في الجمع بين معالجة القضايا الظرفية والقضايا الانسانية. فقد ساء المسافر أن يرى الشرق في غفوة وغفلة عن مجرى الأحداث، وحيرته طمأنينته فتمنى لها الوعي واليقظة وبكر السيل.



اذن اكتمل الصرح الذي أقامه غيلان بعد فشل التجربة الأولى واعتزال ميمونة وانضمام ميارى اليه. وقد نتالت الأحداث بسرعة في المنظر الثامن، وصدق حدس ميمونة بالدمار، وتجسم إندار النبي وهوائفه فتجمع الظلام والسحب وقامت الزوابع والزلازل فانهد السّد ثانية وصار أشلاء فلم ينهزم غيلان بل بقي «ثابت العزم» إلى أن دلته ميارى على طريق الأمل في تجديد التجربة وإدراك الغاية.

ويقوم البناء الفني في هذا الفصل على تمازج السرد والحوار وتساويهما كما ووظيفة اذ تكشف حضور الراوي فأصبح يشارك الأشخاص رؤاهم وتصويرهم للاطار والأحداث. ففي الحوار تعبير عن المواقف، وشيء من الوصف الإيحائي، وفي السرد بعض الاشارات النفسية وكثير من الوصف.

فالسرد به استهلّ المنظر وبه ختم، كذلك كامل المسرحية به افتتحت وبه أغلقت. وهو هنا كما في البداية أكثر من إشارات ركحية تساعد الخرج على توزيع الأدوار وتصميم المناظر : انه إحياء بهول الكارثة يمزج فيه الصوت والصورة والألوان تمازجها في الفن السينمائي. لكنها في هذا الكتاب قد أوحى بها اللفظ إحياء لطيفا جعل للبيان قدرة تصويرية قائمة الذات لا يزيدها التجسيم الركحي أي وضوح. فانه يعسر الفصل بين

الايحاء بالصورة والايحاء بالأنغام المصاحبة لها لذلك عسر الفصل بين الشكل والمضمون في هذه النصوص. وهناك تدرج بين في نطاق تصعيد الكارثة من صوت الرعد الى البرق الى نزول أولى قطرات المطر ثقيلة حادة، الى اطلاق أوطاب السماء ماء وقيام الزوابع وتحرك الجبل، يصحب كل ذلك ما سمته ميمونة بلحن السواد.

بدأ كل شيء آخر عشي «بأصوات كأنها خارجة من الجبل مؤلة واسعة عظيمة، تغني أغنية كالعذاب تقع في الناس كالدهية وفيها روح عظيمة سماوية» (176). وليست هذه الأصوات في الحقيقة إلا امتدادا للهواتف التي كانت تنذر طيلة سير الأحداث وتشكل بأشكال مختلفة، فتتخذ صورة الهواتف الصادرة عن الغيب، أو صورة الحديث بين الحجارة، أو صورة ترتيل قومة صاهباء وسدنة بيت النار والماء لآيات من انجيلها، أو طقوس تصحبها تلاوة، وتحولت هنا إلى أغنية كالعذاب المواكبة تطور الأحداث والمواقف يسمع خلالها عواء الذئب ثلاثا منذرا بحدوث كارثة. ثم تكون الأغنية الثانية أسرع إيقاعا «كالرقص مستديرا» فتسف الأصوات أولا كالريح على وجه الرمال ثم تتعالى وتتضخم، ويشته بها الدوران كشاة العاصفات تعصف عصفاء بهذا صور المؤلف الأنغام تدور كما يدور بعض الدراويش في رقصاتهم الصوفية ويتواصل دوي الأصوات وانهارها ثم تخفت فتصبح زفرات طويلة «كأنين في صدر الأرض ثقيلة» (179). وليس هذا الخفوت إلا راحة تعقب الصخب وتمهد لتصعيد صوتي جديد صادر عن الطبيعة كبعض الحركات الموسيقية في السنفونيات. وفعلا فسرعان ما «تتجاوب انفلاقات الرعد كدبدة حوافر في السماء ثم يعدو الرعد الى جميع أرجاء الكون» (ص 180). فهذه أنغام أخرى يمكن أن تجعل في التوزيع الموسيقي للطبول التي تفرع اثر آلات وترية أو هوائية أكثر رقة من قرع البطول. وإن الألفاظ هي التي توحى بهذا التشبيه اذ تحتوي على حروف تتكرر في إيقاع منغم «دبدة». أتها طبول الحرب تعلن بدء القتال وتثير الحماس. ويبلغ الصوت أقصاه عندما تعود الهواتف من جديد ليس في شكل أغنية مؤلة كما في بداية المشهد آخر عشي، بل تعود في شكل صوت همهمة يرافق «ثورة عشواء حمراء صلبة قامت في الكون» (180).

إن هذا التصعيد في التنعيم الصوتي والموسيقى مواكب لتصعيد آخر شاركت فيه عناصر الطبيعة الأربعة : الهواء والماء والنار والتراب ومواكب كذلك لتطور نفسية الشخصيات من الهدوء النسبي الى الرعب عند ميمونة، ومن الاعتزاز الى الصمود والثبات على المبدأ عند مياري وغيلان.

فالأنغام الأولى مواكبة لزوجة صامته ثارت في نفس ميمونة عندما أشرف السد على
الاكمال : فقد كانت وقت الغروب وحيدة، ضاقت نفسها وامتألت ظلاما، فخافت
وترقبت ما تكته الطبيعة من مفاجآت. ثم تعالى النغم فانقلب الى لحن سواد عندما
رأت عند الجبل «جلاهد من الظلمات تهتز وتتقدم» وقد وصف الراوي هذه الأحنان
بأنها «متلاطمة داوية حيرى كالاعصار والعاصفة» فربط بذلك، عن طريق التشبيه
بين اللحن والعاصفة. وما هي إلا لحظات حتى تقوم العواصف فعلا و«الزعازع
الصماء» وتعصف ريح الشيطان كأنفاس الزبانية أو كالدّم والاثم «فتقتلع الحيمة
وترسلها في الفضاء وينشأ الظلام وينتشر وينشأ دخان «كأول اللهب» تعقبه ريح
حارة «كتنفس بركان». وبذلك يمتزج عنصر النار بعنصر الهواء فيدكي ثورة الطبيعة.
وعندما يتدخل عنصر الماء بهطول أمطار قوية فإن أصواتا جديدة تنشأ لمواكبته وتتمثل
بالخصوص في قصف الرعد «كدهدبة حوافر في السماء» ويختم عنصر التراب هذا
المشهد القياسي لنهاية العالم فيتحرك الجبل ليضرب السد. عند ذلك «تجمع الماء
والبرق والجبل والرعد والظلمة والغيظ والنقمة فاذا السماء بسحابها الأسود وخل
فيه فحم، وإذا الأرض والماء والريح عجين والرعد والبرق...» فتلك قمة الفوران
والهيجان. وفي هذا الوقت بالذات يتصاعد صوت يرقل آية من التحيل صاهباء يعتبر
كل ما سبق تجسيما ماذيا لها : «وأمرنا العواصف والرعد والسحاب والبرق والزلازل
واهد فالفلقمت جميعا ودوت دوبا. وأرسلنا الصاعقة فشقت وأودعت حياة
حية» (ص 181). فكانت الآية الأولى الدالة على قدرة الربة لفظية وكانت الآية
الثانية فعلية، فتحقق موضوع الدار النبي ووعيد الرهبان. وكانت الآية خاتمة
فاستؤنف الحوار الثلاثي بين الأشخاص.

وكان ذلك الحوار قد ابتداء منذ أولى أغالي العذاب قبل ثورة الطبيعة والآلهة.
وظهر التباين كاملا بين ميمونة من جهة وغيلان وميارى من جهة أخرى فبينما كانت
ميمونة حزينة خائفة تتوقع كارثة وهولا «صعد غيلان وميارى متقدمين كالأفراح
المترابكة» (ص 176). ثم بدأ التراسق بالتعوت. فبينما ترى ميارى في العشية «ابتداء
لنهار جديد» ترى فيها ميمونة «ابتداء لليل» فينعتها غيلان وميارى «بالعمى» فتجيبهما
بأنهما «زائفان عاجزان». وبينما يتحدث غيلان عن الشمس باستخفاف ويعتبرها
«طاووسا فخورا أحرق» تصيح ميمونة مندرة : «يا للهلاك يا للخسران والحية» ثم

تعيد نفس هذه العبارة بعد قيام العواصف. وبذلك يصدق حدسها وتثبت رؤيتها إلا أن غيلان ومياري لا يتأثران كثيرا بتلك العواصف. فرغم عدوان الطبيعة التي انتهكت حرمة غيلان فاقتلعت خيمته و«أخذت شعر مياري الطويل فأرسلته في الظلمات كارسال البحر لجسم الحسنة» (ص 179) فانهما ثبتا وبالاخص غيلان الذي كان «قائما ثابتا لا يتحرك منه شيء، ووجهه أحسن ما يكون وأوسع وأجل وأبدع...» (ص 179 - 180)، فكأنه يتلذذ الصراع مع قوى الطبيعة فيتجمل له تجمله لليلة زفاف، خصوصا أن مصدر الرياح والأمطار كان الجبل حيث تنكشف صاهباء لعبادها وأن عنصر الماء يساهم في المعركة، وقد كان الماء دوما همة. وأول ما تفاجيء به ميمونة صاحبها عند استئناف الحوار الثلاثي سؤال في منتهى السذاجة «هذه العواصف والرعد علينا أفأنتما خلقتما العواصف أم صاهباء؟» فيجيبها غيلان ومياري في صوت واحد وفي لهجة التحدي والاعتزاز: «خلقنا ترياق العاصفة والصاعقة، بنينا، أقمنا سدا...» (ص 181). فكان منطق ميمونة منطقا فطريا وكان منطقهما منطق القوة. «الزوبعة عاجزة أن تفنيه والصاعقة...» كل ذلك والسد لا يزال منتصبا قائما صامدا في وجه العواصف.

لكن منطقا آخر يفوق كل منطق يترصده: هو منطق السماء والمعجزات التي تتجسم في صورة خوارق طبيعية ليس لغيلان ولا لمياري عليها سلطان. «انها آلاف الطيور تجرّ الجبل من شعره أشجاره». هل تكون «الطيور الأبايل» المذكورة في القرآن؟ فيزحف الجبل على السد ويطحنه. ولما كان لا بد من موسيقى تصويرية تصحب كل حدث هام فانه يُسمع في تلك اللحظة المشهودة «دوي هول» وهنا أيضا تختلف الرؤية. فميمونة بواقعتها ومنطقها ترى «السد أشلاء وأنقاضا تساقط في الهاوية» (ص 182) بينما يراه غيلان يتصاعد ويعلو. انه العناد والاصرار والثبات على المبدأ وعلى ارادة الفعل والخلق تظهر الانفجار تصاعدا وعلوا، انها «قراءة» مختلفة لنفس الحدث. أما قراءة مياري فانها قراءة انتقائية. فهي لم تر الظلمة والأشلاء ولا الأنقاض بل رأت «سراجا في منتهى الغاب منيرا...» انه «قرار في الزلازل على الزلازل زجاج صفاء وعزم وأمنية». فأخذها غيلان من يدها ثم يتعانقان ويقولان بصوت واحد: «لنعلون برأسينا ولنفتحن لهم في السماء بابا» ثم يرتفعان وقد طارت بهما العاصفة. وبذلك لا يعترف غيلان بالفشل بل يصّر على موقفه ويشعر في تجربة جديدة مع مياري انطلاقا من علامة نورانية «زجاج صفاء وعزم وأمنية» ويحول وجهته الى السماء في حركة تصاعدية متميزة وبعد هذه الحركة المسرحية الأخيرة تنظر ميمونة

نحو الوهد وتقول : «الأرض هذه الأرض اكتشفتها.. وتندفع في الظلمات منحدره الى الوهد...» وهنا يظهر التباين على أشده : غيلان ومياري يعلوان نحو السماء وميمونة تنحدر نحو الأرض، غيلان ومياري ينطلقان نحو النور وميمونة تندفع في الظلمات، وقد كانت ميمونة من قبل تعتقد في الغيب وتصدق هواتف السماء وكان غيلان متشبها بالوهد يقيم عليه سدا يحبس الماء. فحوّلت ميمونة في نهاية المسرحية وجهتها الى الوهد وحوّلت غيلان وجهته الى السماء. لكن لا أحد منهما يدرك بيسر مطمح، ومياري واعية بذلك اذ أضافت بعد ذكر السراج المنير : «لكن ما أكثر الغاب أشجارا وما أشد الغصون اشتباكا وما أشد سراجنا طريقا» (ص 182). وكذلك ميمونة لا تدرك الوهد «لأن الوهد يتناءى والأرض تنحفر الى غير نهاية بين يديها.» (ص 186). انه الفعل المتواصل والجهد المستمر «ولا تكون الطريق طريقا إلا أن تكون بلا نهاية» وفضل الانسان ليس في الانجاز بقدر ما هو في ارادة الانجاز والمثابرة عليها وتعهدا بثابت العزم وحديد الصمود.

وبذلك صحب التصرف البنيوي في المسرحية التراجيدية تصرف معنوي في أبعادها. فان الفن المسرحي حسب ما يبدو من تساوي السرد والحوار في هذا المنظر وتشابه وظيفة كل منهما قد طعم بالفن القصصي فبرز جنس أدبي متميز ليس تلفيقا لجنسين أدبيين معروفين (القصة والمسرحية) بل هو شكل أدبي طريف. أما من ناحية المعنى فان التراجيديا في أصولها الاغريقية تختم الصراع بين الانسان والأقدار بانهازم الانسان دوما أمام القوى الغيبية والآلهة. فقد كتب على أوديب الملك أن يقتل أباه ويتزوج أمه. ففعل وفقد بصره، وكتب على سيزيف أن يحمل الصخرة دوما الى قمة الجبل فتدحرج فيعيد رفعها من جديد فيرفعها ويعيد دون أن يبلغ الغاية. أما غيلان فان ميمونة تقول عنه وعن مياري بعد أن ارتفعا في السماء : «الآن بلغا المنية واستقرّا».

ارادة الخلق في «السد»

«السد» مسرحية ذهنية لخمود المسعدي في ثمانية مناظر تعالج منزلة الانسان في الكون و ارادته الخلق وصراعه ضدّ القدر المحتوم. وقد خصّص الكاتب المنظر الأول⁽¹⁾ للتعريف بأهم الأشخاص ومواقفهم من القوى الغيبية المنذرة بالويل والثبور لكلّ من تحدّثه نفسه بالانحراف عن مشيئتها والسعي الى خلق حياة لا تتماشى وارادتها. وتبعاً لذلك فإنّ الأشخاص يصنّفون حسب وظيفتهم في هذا الصراع الى ثلاثة أصناف :

— الصنف الأول يمثل «غيلان» وهو أحد طرفي النزاع. ويمكن أن نعتبره البطل لأنه اختار أن يكون مناهضاً لواقع الجمود والتحتجر، ومقاوماً للقحط والجفاف.

— الثاني تمثله الرّبة «صاهباء» وليّتها ذو الهواتف والأصوات المتعددة وأهل القبيلة التي تعبدوها وترضى بمشيئتها ومنهم الجارية التي التقت بها ميمونة.

— الثالث تمثله «ميمونة» زوجة غيلان. فهي في نفس الوقت لا تشارك زوجها طموحه وعزمه ولا تؤمن إيماناً مطلقاً بنفوذ «صاهباء» إلّا أنها الى قوم الرّبة أميل.

وكل هذه الشخصيات تظهر من خلال حوار دار بين ميمونة وغيلان روت فيه المرأة ما شاهدته وسمعته في الوادي الذي يريد غيلان أن يشيّد فيه سده.

لاحظت ميمونة من حديث القبيلة أن صاهباء تنصرف تصرفاً مطلقاً. فلا يتكلم أحداً إلّا اذا «أنطقته الرّبة» ولا تتجلى إلّا لمن راض نفسه على الصوم أيّاماً عن الماء لتحتدّ عينه وتستقيم لها الرؤية. كما تقول الجارية (ص 47). ولا تنكشف إلّا لمن عرض جسمه للشمس تمتصّ رطوبته.

فلا بدّ اذن من احترام الطقوس وتقديم القرابين لرؤية الالهة. فكان الاتصال والاتحاد يمرّان عبر تعذيب الجسد، والخشوع المطلق، وتحمل المشاق على طريقة أهل التصوف. فالإيمان بسلطان الرّبة والتفاني في سبيل إرضائها وقبول مشيئتها كلها شروط لانكشافها. فهي اذن كائن غائب عن خشبة المسرح لكنّه حاضر بارادته وروحه التي تسري في جميع نفوس القوم والهواتف. وقد اختارت لهم التطهر بالشمس والجفاف لأن اسمها مشتق من كل ما يدل على القحط والقيظ. فكأنّها من آلهة

(1) تحليل جزء من المنظر الأول من كتاب «السد»، ط 1، 1955، ص 72 الى 79.

الجوس التي يُتقرب إليها بالنار. فالمادة اللغوية لاسم صاهباء تدلّ على كل هذه المعاني اذ الصَّهْبُ حُمْرة تعلو الشعر وشقرة عند البشر والإبل على حدّ سواء. والموت الصَّهْبَانِي فِي «لسان العرب» هو الموت الشديد، الموت الأحمر، والصيب هو الحجارة الصلبة ورجل صيب : رجل شديد شدة الحجارة، ويوم صيب وصيد : شديد الحرارة وفي لسان العرب أيضا أنه بين البصرة والبحرين عين تعرف بعين الأصهب وسنرى في تحليلنا للفضاء أنّ الموضوع الذي تدور فيه الأحداث يحتوي على الحجارة الصلبة وعلى شدة الحرارة وكذلك على عين تنفجر عن الجبل. فهذا التخرّيج اللغوي بعيد الدلالة على شخصية صاهباء التي قد تكون رمزا لكل العراقيين في وجه عزيمة الانسان، أو للقوى الغيبية التي تحدّد مصيره، أو لهما معا. «وانها هناك على رأس الجبل» (ص 79).

كذلك نبّينا لا يظهر إلّا لمن يؤمن مسبقا بسلطانه. فان ميمونة لم تره لكن الجارية وصفته لها بهذا الكلام : «ان له جلدا أغبر اللون قد شُدّ على عيدان عظامه كاللدلو تمط شديدا». ثم أضافت : «لم ير الناس أشدّ هزالا منه» (ص 75). فهو بذلك يمثل رتبه تمثيلا كاملا اذ يتجسّم الهزال والقحط في نحوله ولون جلده الأغر. وقد ذكرت لها الجارية أيضا أنه «كثير الأصوات، لا تحصى هواتفه». فهو كائن غريب يذكر ببراهمة الهند أو بكهان الجاهلية وهيتهم المشوهة وبالأخصوص «شق» الذي تروي الأسطورة أنه كان نصف انسان وسطيح الذي «ما كان فيه عظم سوى رأسه» وزاد الزبيدي «أنه كان أبدا منبسطا منسطحا على الأرض لا يقدر على قيام ولا قعود وكان يُطوى كما تُطوى الخسيرة ويتكلم بكل أعجوبة. وكان الناس يأتون فيقولون : جئناك بأمر، فما هو؟ فيجيبهم على ما في نفوسهم»⁽²⁾. ونبيّ صاهباء يلتقي مع كهان الجاهلية في الاعلام بالغيب ورؤية المستقبل. لذلك فإن أصواته «تندرك كل حي بما قضى له من شأن في حياته وترسم له حده» (ص 76). وبذلك فالانسان لا يريد شيئا ولا يختار مصيره إنّما الرّية تريد والنبيّ ينذر.

أما أهل الوادي فانهم خاضعون للربة ولنبيها وهواتفه لا يجرون على الازادة ولا على الرفض بل أسلموا أمرهم إليها وتوكّلوا عليها والتزموا بطقوسها واستكروا كل من يريد أن يغيّر الأوضاع. لذلك شعرت ميمونة بينهم بالغربة : «فكأنّ الوادي وادي البرص أو وادي الجذام. وانما كنت أنا البرصاء. فإله لم يقربني أحد ولا مستني منهم يد ولا

(2) خير الدين الزركلي. الاعلام III ر 38.

دنا متي كلام» (ص 73). فلهم دينهم ولها ولغيلان دين. ولم تقبل محاورتها سوى جارية واحدة «لا تكاد تكون معصرا» أي لا تكاد تدرك عصر الشباب، وربما كان صغر سنّها هو الذي سمح لها بمحادثتها. ورغم ذلك فإنّ علاقة ميمونة بها علاقة تباين. فقد استغرقت تطهر تلك الجارية بالشمس ورأتها «قائمة التهد، رخوة، كالذائبة لدة». فكأنّ طقوس التّعبّد حسب هذه الصورة تقتضي أن يكون المتعبّد عاريا، وقدّما كانت بعض القبائل تطوف بالكعبة عارية وكانت تقول: «لا نظوف في الثياب التي أذنبنا فيها». فالعراء عبادة. لذلك رأت الجارية ما لم تتمكّن ميمونة من رؤيته: رأت «الربة هناك على رأس الجبل» ولم يتسنّ لها ذلك إلا بعد أن مارست الطقوس التي تقتضيها العبادة. وهو ما رفضته ميمونة. فعندما قالت لها الجارية: «لا بدّ من عشرة أيام صياما عن الماء لتحثّد عينيك وتستقيم لها الرؤية» أجابت: «لست بناقة حتى أصبر عن الماء هذه المدة» (ص 74) ثم عندما طلبت منها أن تصلّي لألسنة النبيّ وأصواته «لم تصلّ لنبيّ ولا لسان» (ص 76). ثم تداركت. «ولكننا سمعنا الساعة يا غيلان أصواته... والي لأراها تنذر...» فكأنّ المسافة بينها وبين أهل الوادي بدأت تنقلص، وكلما اقتربت منهم ابتعدت عن غيلان ذلك لأنها لم تكن تشارك غيلان طموحه وأرادته الخلق. فهي امرأة واقعية، عاقلة، لا تصدق بالغيب بصفة مطلقة وكذلك لا تكذبه، تنتظر ما تكشفه التجربة الفعلية. فهي في ما يمكن أن نسميه بالمنزلة بين المنزلين، بين غيلان والجارية.

ذلك لأن غيلان يمثل نقیض الجارية. فبينما تعتبر الجارية لسان النبيّ وأصواته «رحمة» (ص 76) يعتبرها غيلان «رطانة» فيقول: «ان كان اندارا، فلم جاء في ما سمعنا من الرّطانة؟» (ص 76). وهو بهذا النعت يشير الى كلام الهواتف الذي سمعه في بداية هذا المنظر الأول. ومنه قولها:

سحر ماء الهباء
سبحت صاهباء
هلهبا هلهبا
سبحت صاهباء

ثم تسرع وتشتد، والأصوات تحتد،
والأعناق تمتد، والطبل يهدد، دعاء في
رطانة، وكلام بعيد المعنى

ضموح قذر بضوء غمر
سهيد يشر رمال الدماح
شضاضا عمد كهيب المرد
تمفر طرد بطخر الكراخ...

(ص 84 / 85)

وغيلان يفسر هذا الغموض بخوف الآلهة من الفتضح ضعفها لدى البشر والتعظيم مقصود في نظره لستر العيوب. يقول غيلان : «انهم يخشون إن تكلموا لغة البشر أن يفتح لنا في ألوهيتهم فتصيب شتًا» (ص 76). وهو يتكلم عن الآلهة والأنبياء إنا في لهجة الاستهزاء كما في قوله عن الهوائف : «أما تلك فلا أرى لها غير بائع بيغاوات يتاجر بها» (ص 79) وإنا في لهجة التحدي. أما أهل الوادي فانه ينعتهم بالهزال والزيغ والعجز ويقول عنهم : «إلهم قوم أفعمت نفوسهم مياه كاذبة، ورطوبة كاذبة، وسما كاذبة، وان نفوسهم لنفوس باطلة الكيان كاذبة، فروا من الفعل عجزا ويطلان نفس» (ص 77).

فالفعل عند غيلان هو تريق الزيف والعجز والجمود، وإرادة الخلق هي التي تجعل منه بطلا متميزا بالنسبة إلى غيره وإنسانا أرقى يريد ما لم يُرْده غيره منذ آلاف السنين. يقول لميمونة (ص 77 — 78) : «بل انظري هذه العين البديعة تنفجر عن جنب الجبل، كيف تركوها منذ آلاف السنين تذهب فتغور مياهها وحياتها في الهاوية بمنقطع الوادي، وانظري مياه المطر لا تسخ إلا على الجبل كيف تركوها منذ آلاف السنين تسيل فتتحد فتلحق مياه العين فتذهب فتغور في الهاوية بمنقطع الوادي. ولم يخطر لهم ببال أن يقيموا سدًا فوق الهاوية فيحبسوا ماء العين ومياه المطر والجبل...» (ص 77).

وهكذا فإنّ الوضع الذي أراد غيلان تغييره بعزمته وضمان : روحي ويتمثل في

يمان أهل الوادي بالغيب وفي إعراضهم عن القيام بأي عمل من شأنه أن يغضب آهة لقحط والجفاف، وماذي يتمثل في وضع حدّ لخسارة مياه الجبل والعين والأمطار في الهاوية دون أن يستفيد البشر منها. فهو أراد أن يخلق أوضاعاً جديدة فيها الخصب والرخاء. فذلك رؤيته المختلفة عن رؤية ميمونة التي لا ترى إلّا رضا أهل الوادي ولا تسمع إلّا الهوائف. وقد أخذت تتدرج شيئاً فشيئاً نحو إيمان القبيلة وتبعد شيئاً فشيئاً عن إرادة غيلان إلى أن يكون بينهما ما يشبه القطيعة. قال الراوي : «تملك ميمونة خواطرها، وملك غيلان الفكر في سده، وتنعزل عنه» (ص 79) فلحاح ميمونة على إنذار الهوائف لا يقابله إلّا إصرار غيلان على الفعل والعزم. فميمونة من الأمن واليمان. وغيلان؟

غيلان يقاوم القوى الغيبية والقوى الطبيعية التي فرضت الحقط والجفاف «على منحدر جبل أخشب غليظ حزين، نباته كالابر وأرضه ظمأى، وغباره كثير ورماله صفراء» (بداية المنظر الأول ص 56). فغيلان غول وغيلان. وفعل «غال» : الذي اشتق منه الإسلام يدلّ على معنى : حبس فيقال : ما غالك عتاً؟ أي ما حبسك عتاً؟ وغائلة الخوض في «لسان العرب» : ما الخرق منه وانثقب فذهب الماء، والغيلان من مردة الجن والشياطين، والمُغَاوَلَة : المبادرة في الشيء، وغاؤل : بادر بالغاورة وكلّها معان غير غريبة عن شخصية بطل «السد» ومن جهة أخرى فقد اشتهر في التاريخ الاسلامي غيلان بن مسلم الدمشقي الذي يلقب بغيلان القُدري المتوفى بعد سنة 105 هجرية. وهو «كاتب من البلغاء تنسب اليه فرقة «الغيلانية» من القدرية، وهو ثاني من تكلم في القدر ودعا إليه، لم يسبقه سوى معبد الجمني. قال الشهرستاني في «الملل والنحل». «كان غيلان يقول : «القدر خيرُه وشرُّه من العبد، وفي الامامة إنّها تصلح لغير قريش»⁽⁴⁾.

وكل هذه المعاني اللغوية والمعجمية تنطبق على غيلان «السد» فهو أيضاً أراد أن يحبس الماء وهو أيضاً متمرد على الآلهة تمرّد الشياطين وهو أيضاً قدرّي يعتقد أن الانسان خالق مصيره.

ومن جهة أخرى فإن الفضاء الذي يتحرك فيه غيلان فضاء شرقي السمات. فذكر القبيلة يدل على أن القوم لا يزالون يعيشون في نظام قبلي تجاوزه التوحيد زمن ظهور

الدعوة الإسلامية، ثم إن الجوّ جَوّ وثني، فيه من طقوسه الشيء الكثير. والصورة التي أوحى بها وصف الراوي وحوار الأشخاص مشهد طبيعي يذكر بمشاهد الجزيرة العربية القاسية. فذلك الجبل الغليظ الخرز من المناظر الموهدة في بادية اليمن والربع الخالي إلا أن أهم ما يوحى بالشرق وفضائه أمران هما محور الماء ومحور العقيدة.

فأهمية الماء معروفة في الحياة العربية قديما وحديثا، وأيام العرب وحروبها من أجل عين ماء لا تحتاج إلى تذكير. فلا يكون المربع مربعا إلا قرب عين أو ساقية. وهذا السد الذي أراد غيلان أن يقيم صرحه ألا يذكر بسد مأرب في الحضارة اليمنية القديمة؟ ثم انه وردت في هذا النص عدة اشارات الى الماء وقيمتة الحياتية. فقد قلبت وظيفته عند القبيلة امتثالا لأوامر الربّة فأصبح إذا يجب تجنبه بالصوم عنه عشرة أيام. لذلك كان تطهر الجارية بالشمس أي بعكس الماء. لكنه عند غيلان حياة. فعين الماء ينظر إليها باعجاب شديد ويعتبا بأنها «بديعة»، وحزّ في نفسه أن تهمل منذ آلاف السنين «فتغور مياهها وحياتها في الهاوية» فجمع بين الماء والحياة ونسبهما الى العين المتفجرة عن جنب الجبل، ثم تتبع ذلك الماء في جميع مواطنه وينابيعه. فرأى أنه من الخسران ألا تسحّ مياه المطر إلا على الجبل فتغور هي الأخرى في الهاوية. وقد أطربه أن يرى بجباله سده يحبس ذلك الماء، فتحفر المجاري وتُمدّ الأنابيب والجسور، ثم تغنى في لهجة وجدانية بتدفق المياه الغالبة القاهرة لقدر صاهباء والخالقة حياة وخصبا وولادة. وربط غيلان في تغنيه بالماء بينه وبين الشهوة، وربما قلنا الشهوة الجنسية. فهو يرى الجارية التي شهدتها ميمونة عارية الى الشمس تتقد شهوة «وسترين الجارية يومئذ يقوم نهذاها شهوة تتبرج للماء، ويشملها الماء ولا تنفتح لشمس» (ص 78). وقد سبق أن ربط المسعدي بين الماء والشهوة الجنسية في «حدّث أبو هريرة قال...» عندما كان أبو هريرة وظلمة الهدلية في الشيطان — الذي هو هيب الجسد — حين «يطغي الدم ويفيض الماء» (ص 133). وأخيرا فإنّ الماء رمز لاتنصار الانسان على الطبيعة وعلى إرادة الآلهة. فهو قوة القاهرة غالبية. يقول غيلان متخيلا سده وقد تمّ إنجازها : «سترئيم يطرحون شمسهم في مياه السد الغامرة الهادئة، ويذهب الماء بصاهباء وقحطها ونبيها...» (ص 79).

ذلك هو الكفر بالتوايس والايمان بالانسان في جلاله وإكّاله. فهذا المستوى من الاشكالية التي يعالجها المؤلف في كتاب «السد» يتصل بعقيدة الانسان وضميره الديني. فالواقع الذي وجده غيلان وأراد تغييره يوحى بكثير من التواكل والرضا

بالمُقَدَّر والتقَرَّب إلى كائنات غيبية بواسطة الطقوس والقرايين. وكانت مثل هذه العقائد كثيرة الانتشار في الشرق حيث تختلط بأوهام طوطمية معقدة جاء الإسلام ليحوها. لكن الإسلام كان ومضة سرعان ما شُوِّهت في عصور الانحطاط بعقائد شعبية غريبة ما أنزل الله بها من سلطان تؤمن بالوساطة بين الإنسان وربّه وبكرامات الأولياء والهواتف فاحتاجت إلى توعية تزيل ما علق بها من أدران الوهم والتوكل.

ومن حيث الفن المسرحي فهذا المنظر يقوم على أهمّ أساس من أسس هذا الفن وهو الحوار. وهو هنا بين غيلان وميمونة ينقسم إلى ثلاثة أصناف يتعلق كل منها بمرحلة في تطور الحركة الدرامية : ففي القسم الأول يطول كلام ميمونة ويقصر كلام غيلان مقتصرًا على بعض الأسئلة في جملة واحدة وفي القسم الثاني يطول كلام غيلان ويقصر كلام ميمونة على بعض الأسئلة والملاحظات العابرة، وفي القسم الثالث يتساوى كلام كلّ منهما من حيث الطول ثمّ يعزّلان ويعرضهما كلام الراوي في آخر المنظر. معنى ذلك أن رسالة كل من الشخصيات تحتاج لتبليغها إلى خطاب مطوّل يعبر عن دقيق المشاعر وعميق الأفكار. فكان كلام ميمونة مشحونًا صورا من الواقع ومشاعر أوحّت بها الصور والأصوات، بينما كان كلام غيلان مشحونًا صورا من الخيال وآراء في العقيدة والفعل. فبناء النص قد جعل بطريقة تمكّن من توظيف الحوار توظيفًا مزدوجًا فهو زيادة على تعبيره عن الأفكار والعواطف والمواقف فانه يقوم بوظيفة وصفية لا يقوم بها عادة إلّا السرد، ومن هنا وجب أن يحافظ الحوار على حيويته رغم تحويل وجهته إلى الوصف أي إلى السرد والتقرير. فكانت الوسيلة التي تمكّن من المحافظة على تلك الحيوية تتمثل في ربط الوصف بالوجدان وبالانفعالات الذاتية فلم تكتف ميمونة بتصوير أوضاع القبيلة في الوادي بل أوجدت علاقة بينها وبين الجارية وحوارا بينهما داخل الحوار الذي كان بينها وبين غيلان. أمّا غيلان فقد استعان في حديثه المطول بالخيال ليصور بل ليتصور السدّ وقد تم بناؤه فعَمّ الرخاء وزالت الأوهام...

أمّا تدخل الراوي فانه قليل بالقياس إلى مناظر أخرى، فقد ذكر إشارات سردية تفيد لهجة الأشخاص وتساعد على الإخراج الركحي فوصف لهجة ميمونة باهزء في سؤالها غيلان . «لو جعلت مدرسة لتعلّم الآلهة البيان؟ (ص 76). ووصف لهجة غيلان بالحدة التي طرأت فجأة عند استنكاره لجمود أهل الوادي. إلّا أن أطول تدخل للراوي كان في نهاية المنظر عندما مرّ طائر أسود غريب مرارا عديدة على رأسيهما.

وهذه الإشارة السردية ليست مجانية انما تزيد الجوَّ إيغالاً في الوهم والتطير وترسخ تصديق ميمولة لانداز الهوائف وأصوات النبي. فهذا الطائر شبيه بالغراب الذي يتطير منه العرب لكنه يختلف عنه بالغرابة المحدثه لجو أسطوري يشير إلى أساطير العرب «هامة أو صدى» وفي هذا إشارة واضحة إلى اعتقاد العرب في أسطورة الأخذ بالثأر التي ترى أن القتل لا يكف عن التصويت إلا اذا أُخذ بثأره.

وبذلك يتضح أن الأسلوب يقوم على الإيحاء واللمح دون التقرير والوصف شأنه في ذلك شأن الشعر الذي يقول أشياء كثيرة سخا وإيحاء. والواقع أن طرق التعبير في هذا المنظر وفي كامل الكتاب طرق شعرية جاءت في قالب نثري. فالتناغم اللفظي والصور والتشابه كلها خصائص شعرية لا ينقصها غير الوزن والقافية لتصبح شعرا. وهذه أناقة بيانية واعية يرى صاحبها رأي الناقد الفرنسي سانت بوف الذي صدر به كتابه «ليس الشعر في أن تقول كل شيء، بل هو في أن تحلم النفس بكل شيء».

حديث البعث الأول لوحة راقصة

يمثل حديث البعث الأول أولى لوحات كتاب «حدث أبو هريرة قال...» وفيه يروي أبو هريرة نفسه أولى تجاربه الحسية وخروجه من دنيا التقليد والجمود الى دنيا اللذة والمتعة وهو ما اعتبره «بعثاً» أول غير مجرى حياته.

فقد كان فعلاً يقيم بمكة راضياً مطمئناً، يؤدي الفرائض ويعيش حياة بسيطة رتيبة لا يخطر بباله التفكير في استبدالها أو التمرد على رتابة أيامها. إلا أن صديقاً له عرض عليه أن يصرفه عن دنياه تلك يوماً. فقبل بعد تمتع بصوري، وسار معه قبل طلوع الفجر إلى أن بلغا موضعاً فقرا ليس فيه غير كثران الرمال. ثم أطلّا من أعلى كثيث على شبحين على رأس الكتيب المقابل تبينا شيئاً فشيئاً. وهناك يشاهدان لوحة راقصة مطربة هي أم الرواية إذ كانت منطلقاً لحياة جديدة وبعث جديد وهموم وجودة بعيدا الأعماق. لذا يجدر تحليل عناصر هذه اللوحة والفنيات التي استعملها المؤلف للإيحاء بجماها ومفعولها في نفس أبي هريرة.

وان أهم ما يميز الفن الإيحائي في تصوير تلك اللوحة هو التدرج والتصعيد من جهة، والتناسق بين الحركات والأصوات من جهة أخرى، وكذلك الإيحاء بواسطة الصور والمجازات الوظيفية.

فالتدرج يبدو في انكشاف الفتى والفتاة بفعل مجهود بصري قام به أبو هريرة ليحبين الشبحين. فليس هناك عنصر خارجي جعل الشبحين ينقلبان إلى شخصين واضحين إذ لم يسلط عليهما نور بل كان انكشافهما نتيجة رغبة داخلية في نفس الراي. ومبعث هذه الرغبة يعود بلا شك إلى غرابة صورة الشخصين فهما «فتاة وفتى في زّي آدم وحواء ممدوان جنباً إلى جنب، متجهان إلى مطلع الشمس وكانت على وشك البروغ». اذن فقد توجس أبو هريرة أمراً دفعه الى القيام بذلك المجهود البصري الظاهر في فعل «تبين» (تفعل)، فهو لم يتعود رؤية ثنائي عار في الخلاء ينتظر شروق الشمس. وان هذا العراء لا يمكن اعتباره تحدياً للأخلاق بل إن اقترانه ببروغ الشمس يكسبه بعداً طقوسياً تعدياً لا يبني على عقيدة وثنية بقدر ما يقوم على عشق مطلق للجمال في شتى أشكاله. وليس مشهد الجسد البشري عارياً إلا آية من آياته.

ثم يتدرج الراوي من هذا المشهد الجامد المتىء للتحرك والاضطراب إلى مجموعة من الحركات أولها حركة الشمس التي «بدأت منها بواذر نور» عقبها نهوض الفتاة في خفة ونشاط عبر عنهما تشبيه قيامها برّد فعل «الظبية أحسّت بالنبل». وهنا بدأ التناسق بين حركة الطبيعة وحركة البشر يظهر بعد. فقد رافق غياب الشمس استلقاء الفتى والفتاة، ورافق طلوعها نهوض الفتاة. فكأنّ هناك علاقة تعاطف بينهما. وفعلًا فأول تصعيد لحركة الفتاة كان موجهًا نحو الشمس. فالفتاة «تهَمّ بالشرق» و«ترسل يديها إلى السماء والشمس كأنها تروم أن تدركها» (ص 20). ففعلها بذلك تهدي رقصتها إلى الشمس شكرًا على ما تهبه من نور وصفاء وأمل وجمال وطهارة وحرارة وحياء. لكن سرّ الرقص وغايته لا ينكشفان إلّا في نهاية اللوحة وفي انتظار ذلك فإن تصعيد الرقص يتمّ عبر الجاز. فالفتاة تراوح بين السرعة والبطء في حركاتها وبين التثني والسكون، تنصرف في جسمها اللين كما يطيب لها التصرف، ثم تعود إلى هيئتها الأولى، وتراجع من جديد فهي «كالغصن يهزه النسيم» وهي «لسان من الرمل، قائمة على رأس الكثيب وكأنها ولدت منه أو ذابت فيه» وهي «رفيق الرمل، يجري بين الأصابع» وكلّها صور توحى بحركات متنوعة تجاوزت الوظائف المعهودة للتشبيه والاستعارة والكناية والتورية في صورها التقليدية إلى الإيحاء بتجانس يكاد يكون تامًا بين المشبه والمشبه به الذي هو ليس إلّا عنصرا من عناصر اللوحة واطارا طبيعيا يتم فيه الرقص. فالعلاقة بين الفتاة والرمل تجاوزت العلاقة بينها وبين الشمس، فتحوّلت من مجرد التعاطف إلى الامتزاج والذوبان. فهي مشتقة منه وذائبة فيه. ولذلك بالذات فهي لا ترى حاجة إلى الاحتجاب بقشور اللباس. فأدّم من تراب...

وكأنّ هذا الاتحاد بالرمل قد هيّج فيها طربا «فأرسلت صوتها بالغناء» وبدخول هذا العنصر الجديد في اللوحة يتمّ الانسجام والتزامن بين الرقص والغناء. وآله لتناسق كامل بين الصوت والحركة إذ «كان الصوت يترقق في حلقها ويرن لرنين يديها وتديها وكامل جسدها ثم يتراجع بتراجعها حتى أخاله سكون» وليس أدلّ على هذا التناسق من كلمة «رلين» التي حوّلت وجهة معناها الصوتي إلى التعبير عن التموجات البدنية وبالأخص ارتعاش اليدين واهتزاز الثديين وتموّج كامل الجسم ويرافق هدوء الجسم فتور الصوت في فواصل ساكنة مهيّدة لتصعيد صوتي وحركي جديد.

ولا بدّ من الإشارة في هذا السياق إلى تناسق آخر بين كل ما سبق وبين معاني الأغنية التي أرسلتها الفتاة. فهي تتكوّن من بيتين واضحي الدلالة على علاقة الروح

بتلك المتعة الحسية والجمال الفني :

سلام على الروح يسري على يسر
سلام على النور سلام على الفجر

فهذا نشيد النور لأن للنور مكانة كبرى في تصورات الأشخاص. لكن الأوضح من ذلك هو ذكر الروح التي وجدت في كسبان الرمال وإشراق الطبيعة إطارا تسري فيه بسهولة وابتداء من هذه الإشارة فإنّ الجاز لن تكون له وظيفة تقرب الصور بل تصبح الوظيفة تعبيرية لأنّ المنظر يصل إلى درجة يستحيل معها الوصف. وربما أصبح الجاز هو الحقيقة والحقيقة مجازا. فما معنى تشبيه صوتها في اندفاعه وتراجعها بـ «ابتسامة السرور أول. نشأته» ان لم يكن تعبيراً عن نشأة السرور الحقيقية في نفس الفتاة بعد جمعها بين الرقص والغناء على الصورة السابقة؟ وشبه بذلك سكونها ويدها الى الشمس واحدى رجلها مرسلة «كأنها تهمّ أن تطير» فهي فعلا تحسّ بخفة روحية وبدنية تدفعها الى الطيران. وهذا ما شعر به الرائي عندما قال : «فكأنني بها قد انفصلت عن الأرض وطارت» (ص 21). فذلك قمة الفرح والطرب يدفعان الجدلان الى تصعيد رغباته من الامكان الى المستحيل يراوده على الامكان.

وفي هذه اللحظة بالذات يتدخل عنصر جديد في هذه اللوحة الراقصة له شأن في تقوية نسق الرقص اذ «انفجر صوت مزمار في قوة وروعة وارتقت الجارية ترقص في سرعة وشدة» (ص 21) فهذا تناسق جديد بين «قوة» العزف و«شدة» الرقص. وبذلك ينقل تدخل الذكر المشهّد من الرقة واللفظ الى نوع من الخشونة نعتا الرائي بالروعة فهي ليست خشونة تتم عن غلظة وعنف بل هي رجولة تكسب المشهد تكاملا ضروريا بين الجنسين لا ينتج عنه إلاّ الالسجام والتناسق.

فقيام هذا «الصنم الحي» وانبعاث الأنغام من آلتة غير صورة الرقص حتى قبل أن يشارك فيه. فالفتاة تجاوزت تلك الحركات الهادئة الى متابعة الدوران والوقوف والقيام والنزول بسرعة يدلّ عليها تركيب الجمل نفسه «وجعلت الفتاة تدور وتقف، وتقوم وتبهط، فتقع في هيئة الساجد فاذا هي قائمة، أو ترتفع فاذا هي ساجدة» (ص 21 — 22) فذلك صلاتها وقيامها وسجودها، صلاة للصنم الحي الذي جاء يشاركها متعة وطربا بلغا عندها بظهور الفتى درجة من الخفة نفت الشعور بوجود الجسد «فكأنها دخان كاذب أو سراب خلّب أو خفة ولا جسد» وتبيأت لاقتباله روحا «يسرى على يسر» كما جاء في نشيدها.

والفتى بدوره قد خفف من قوة عزفه حتى ينسجم مع رقة الموقف فارتد صوته «ريقا حتى كآله وحي من الله أو همس الشياطين» (ص 22) ومرة أخرى فإن وظيفة الجاز تتعدى التشبيه الى الإيحاء بما لا يمكن وصفه وصفا مباشرا. فهذا التشبيه للنغم غريب اذ يجمع بين متناقضين قد لا يلتقيان إلا في ذهنية جعلت دينها الجمال والمتعة. فما أبعد وحي الله عن همس الشياطين. والجمع بينهما نفى للمحذور. فما يعتبره البعض تغريرا من الشيطان يعتبره الآخر وحيا من الله، راضيا عنه لأنه منه وهو الجمال السرمدي، جمال الانسان وجمال الفن.

ثم انسجمت الفتاة بدورها مع تلك الأنغام الصادرة عن الفتى، فأنقصت من سرعة رقصتها وصارت «تنتفي بتنتي الصوت، وتتهادى لتهاديه وتبطيء الدور لبطئه» (ص 22). وبذلك فقد حوّلت مهجتها من الشمس والسماء والرمال الى الفتى، فالتجّمت اليه بكامل كيانه، ونسقت بين رقصها وعزفه، ولانت حتى «أصبحت ذوبا في الهواء أو سكنا نفس من التّسيم في لينه» (ص 22) وبذلك تهيأت تهيأ كاملا لاحتضانه ومعانقته ومشاركته الرقص. وهو لم يقيم من مكانه لغير هذا الأمر، فأوقف عزفه و«وثب على الجارية ورفعها من خصرها فبذت على يديه ممتدة في الهواء، وبداها مقرونتان في هيئة المقبل على البحر أن يغوص فيه، والشمس ناشئة تكسوها. ثم حطّ لها الفتى الى الأرض، فتعانقا، وصوّبا في الكثيب يرقصان معا...» وكلّ هذه الصور تدلّ على اتحاد كامل بين الفتى والفتاة من جهة اذ أصبحت بين يديه وكأنها في الهواء وصارت في هيئة من يقبل على الغوص في البحر، ثم كان العناق وكان الاتحاد كاملا من جهة أخرى بينهما وبين عناصر الطبيعة اذ امتزجت الفتاة بالهواء والتسيم وكستها الشمس الطالعة بنورها فبلغ البوصال ذروته والاتحاد مداه...

بل إنّ عدوى الطرب انتقلت الى المُشَاهِد نفسه أي هريرة الذي صرفه المشهد عن صديقه «فهزّه الطرب حتى كاد يأخذ في الرقص من حيث لا يشعر» وهذا أول البعث.

فأبو هريرة بدأ ينسى حياته الماضية ورتابتها في مكّة ويقبل على هذه الدنيا الأخرى. وفي حين كان بسلوكه السابق القائم على الصلاة والصوم وسائر الشعائر يأمل في البعث يوم القيامة، أصبح بهذه المتعة مقبلا على بعث في الدنيا يقوم على يقظة الحس وعلى الطرب والجمال.

وهذا ما جعل صديقه يكي اثر انصراف الفتى والفتاة ولبكائه قصة شرحها لأبي

هريرة فالصديق أيضا كان يعيش في دنيا الجمود والتقليد داخل مدينة تفرض قيودها عليه، إلى أن بُعث هو الآخر صدفة إلى متعة الدنيا. فقد تاهت له ناقة وأخذ يحث عنها في البرية إلى أن وصل عريشا من سعف النخل قريبه ماء جار يقيم به ذلك الفتى وتلك الفتاة وشاهد لوحات راقصة مطربة شبيهة باللوحه السابقة، وأحبت الفتاة أن يشاركهما المرح فترجع ضاحكا ثم كان له معها يوم يذكر بذلك اليوم الذي قضاه أبو العتاهية صحبة صحبة مخارق يودع متع الدنيا، ويتبأ لحياة الزهد. حدث مخارق قال : «أدخلني بيتا له نظيفا، فيه فرش نظيف، ثم دعا بمائدة عليها خبز سميد وخل وبقل وملح وجدي مشوي، وأكلنا معه، ثم دعا بسمك مشوي فأصبنا منه حتى اكتفينا، ثم دعا بخلواء فأصبنا منها وغسلنا أيدينا، وجاؤونا بفاكهة وريحان وألوان من الأنبذة»⁽¹⁾ ثم شرع يقترح أن يغنيه صديقه أصواتا من شعره في غثبة وغيرها، وهو يسمع ويكي لأنه كان يودع كل تلك المملكات وداع الأبد، وقد أصر على أن يجمع في ذلك اليوم الأخير بين كل المتع الحسية من لحم مشوي وخلواء وريحان وخمر في اطار نظيف يتهد للطهارة فضلا عن الغناء والغزل وكل ما يبت للملذات الدينية بصلة.

وقد وجد صديق أبي هريرة نفسه في مجلس شبيه بهذا المجلس اذ جعل الفتى والفتاة «لحما مشويا وقرنا وعنا وتينا بين يدي وقال : «كل هنيا فهي سرور كلها. ثم تحدثا فاذا هما على أدب كبير، يرويان من الشعر ويقولانه ويقصان من أيامنا ويصنعان على (البديعية) من الأصوات ما لم أسمع والله أمتع منه» (ص 25). فكلها متع حسية وفكرية تمثل «دعوة الدنيا» التي هي في نظرهما «سرور كلها» بل نشأ في نفس الصديق «كالشوق إلى الجنة» (ص 26) بعد أن تردد عليهما أياما عديدة حتى كره حياته «بين الأموات». ثم أخذ في البكاء من جديد تحسرا على تلك «الدنيا» وتلك «الجنة» بكاء أبي العتاهية⁽²⁾... إلى أن أخذ جارية جميلة وترك أهله وذهب إلى حيث لا يعلم أحد» (ص 27). فلا شك أنه ارتحل إلى الدنيا صحبة فتاة كالفتاة التي أعجب برقصها وغنائها ليواصل تجربة الحس معها.

أما أبو هريرة فإنه تصبغ مقاومة إغراء الدنيا فسقط عزمه و«كان البعث».

(1) أبو الفرج الأصبهاني. الأغاني IV، 107 — 108، ط. دار الكتب، القاهرة 1950.

(2) حلل المسعدي نص الاصبهاني، في مجلة الباحث بتاريخ 12 مارس 1945 وأعاد نشره في كتابه «تأصيلا لكان» ص 27.

وبذلك يكون الصديق قد بعثه الفتى والفتاة، ويكون أبو هريرة قد بعثه صديقه. فخرج الجميع من دنيا القيود والرتابة الى دنيا المتعة والحرية. ولا يعد معنى البعث عن مفهومه المعروف المتمثل في نشر الأموات : فقد كانا يعتبران نفسيهما ميتين قبل أن يكتشفا عالم اللذة. فكان أول البعث حسًا. وهذا المعنى لا ينكشف منذ العنوان بل يتضح شيئاً فشيئاً مع التقدم في قراءة الحديث. والقصّ في الواقع لا يقوم على أحداث بقدر ما يقوم على مشاعر وصور هي لبّ الحديث. وبينما يسود التعاطف والانسجام جميع الأشخاص يبقى شخص واحد غائباً حاضراً في ذهن الجميع بقيوده وجموده وهو المجتمع. قال الفتى ردّاً على استفسار الصديق حول القطاععهما عن الناس : «دُعِيَ الناسُ فلم يأتوا، ودُعِينَا فجئنا» ولم يفهم الصديق ما هذه الدعوة وما رفضها وما الجيء إليها. فوضّح الفتى قائلاً : «نعم، دعوة الدّنيا، دعوة الكون. ترى هذه الأشجار وهذا الماء وهذا النور وهذا الفضاء وهذا الخلاء؟» ثم يسكتان ويتركان الصديق غارقاً في تأملاته إلى أن يكون البعث... ثم البعث الآخر.

الزمان وقصة خلق الكون

قدم مدين ويلي الى مدينة يتداوى أهلها بالسحر فأقام بينهم مدين مارستانا ليعالجهم ويصارع الموت حباً في الخلود⁽¹⁾. لكنه عندما مرض التجأ إلى نفس الساحرة لتساعده على تركيب دواء يقضي على الموت. فأخذته إلى عين الاله سلهوى ودخلت به الغاب حيث رأى مشاهد غريبة وضحّت له معنى الزمان وشروط النسيان والخلود. فكانت رحلة في المكان وفي الزمان وفي النفس البشرية أيضاً.

ويمكن الفصل في هذه المسيرة بين ثلاثة مقاطع قصصية :

— الأول (ص 82 الى 85) : يصوّر فيه الراوي عالم الموت وحركة الزمان فيه.

— الثاني (ص 86 الى 92) : تفسر فيه رنجها تلك الصور الغريبة بقصة خلق الكون ومنزلة الانسان فيه.

— الثالث (ص 93) : تشير فيه الى تجسيم حركة الزمان في الهياكل العظمية. وان تحليل هذه المقاطع الثلاثة يفضي الى معرفة آيات من الخيال الشعري عند الكاتب ومعالم رحلة مدين في كهف الموت والغاب الموصل الى عين سلهوى عين النسيان والعلاقات بين أطراف قضية خلق الكون والى توضيح التوازن والاختلاف بين ما جاء في التراث وما جاء في كتاب «مولد النسيان». وأخيراً يمكن تحليل شخصية مدين كما تظهر في هذا الفصل بالذات.

تتجلى في هذا الفصل معالم رحلة مدين المتعددة الجوانب. فالله دخل الغاب صلبة ورنجها ليدرك عين سلهوى التي تعتبر عين النسيان المؤدي الى الخلود. لكنه قبل أن يصل الى العين — ولن يصل اليها أبداً — توغل في الغاب وأخذ يقطع مسافات «كأنها العصور طولا» وبهذا التشبيه بدأ المزج بين المكان والزمان في هذه الرحلة. وفعلًا فمدين يتخيّل أنه يطير في الزمان بجناحيه وليس في الفضاء، ويشعر أنه «ساكن مستقر» وأن الزمان من تحتي يمر» وليست الطريق هي التي تنسحب تحت قدميه. كما يسحب البساط. وبذلك جسّم الزمان وأصبحت له مقاييس مادية. وهو لا يمتزج

(1) تحليل الفصل السادس من رواية «مولد النسيان» لعمود المسعودي، الدار التونسية

للنشر 1974، ص 82 — 93.

بالمكان فحسب بل بالنفس أيضا فيخلق إحساسا بالحياة «دهرا». وهكذا تنتقل الرحلة من الزمان والمكان الى داخل النفس البشرية فيستولي عليها الزمان ويتسع فيها ويكثر. وهذا أول النسيان وبداية الخلود. وسؤال مدين : «أطال الزمان أم طالت نفسي؟» أحسن تعبير عن هذا الشعور بتشويش حركة الزمان لدواليب الحياة العادية، ثم تعرف شيئا فشيئا حركة الزمان هذه. فهي توجد في النفس البشرية التواء «كالتواء الإعصار» فهي اذن حركة دائرية لولبية وليست أفقية. وهذا يتأكد من التشبيه السابق ومن لفظة «الدوار» التي استعملت في قول الراوي : «وأدرك أنها حركة الزمان دوارا» (ص 84)، ثم «طغى الدوران في نفس مدين وكادت تصيبه غشية» (ص 84). ولا شك أنه دوران باطني أشد على النفس من الدوران المادي. لذا قال مدين : «يا رنجهاد بلغت جهدي». فنتيجة كل هذا التشويش أنه لا طاقة لمدين به رغم أنه أرادته وسعى إليه بنفسه. فطلب مستراحا رافضا المستقر قبل النهاية. وتتمثل الراحة في تعطيل حركة الزمان تماما. وهو أمر ليس بعزيز على رنجهاد التي وضعت حدا لمعاناة مدين فسقط على الأرض وسكنت فيه أعاصيره. (ص 85)... الى حين.

والنهاية الطبيعية لهذه المسيرة هي اكتمال الخلود لأن هذه المرحلة لم تكن إلا بداية له. وذلك بعد تجاوز الكهف والغاب الى العين من حيث المكان، والقضاء على حركة الزمان تماما وادراك الغاية التي تمرد من أجلها مدين على الموت. لكن بقية الأحداث لا تساعد على هذه النهاية.

فهذه الرحلة كانت فرصة قصت فيها رنجهاد قصة خلق الكون فكانت عامل توعية جعل مدين يدرك منزلة الانسان في الكون ويعرف الحدود التي فرضت عليه بحكم تكوينه البشري المزدوج والجامع بين الروح والجسد.

وانّ حركة الزمان لا تصيب الكائنات البشرية فحسب بل ان خيال الكاتب قد عممها على عناصر طبيعية كالنبات والرياح والوحوش. وقد اعتبرنا هذا الخيال شعريا رغم أن الكتاب نثري لأن الحدود بين الشعر والنثر في بيان كهذا ليست إلا القوافي والأوزان التي قد تتوفر في قصائد ليست سوى مجرد نظم فاتر لا حياة فيه، في حين تبض هذه الصورة حياة بفضل التصرف في عنصر الزمان. فقد تصوّر الراوي أنّ الزمان لا يسير ببطء ولا يفعل فعله في الكائنات بصورة طبيعية بل جعل السرعة روح ذلك الكون الغريب. فالنبات عوض أن ينمو شيئا فشيئا طيلة أشهر ثم يذوي مع تغير الفصول، فانه في هذا العالم يمرّ بجميع الأطوار «في طرفة عين» وكذلك الأنهار فاتها

تجري ثم تغور وتمحي بسرعة، والرياح تهبّ وتسكن في الآن، والوحوش تخلق وتموت سرّاعاً وتبلى «في لحظة برق» فكل شيء في هذا العالم يختلف عن دنيا الأحياء. ووصفته ونجهاً بقولها : هذا عالم الزمان المطلق، يجتمع فيه لكل مخلوق المولد والحياة والموت في لحظة» ثم أضافت : «هذا عالم الموت والأبد» (ص 84). وكأنها بهذا الجمع بين الموت والأبد تجعل الموت باباً مفتوحاً على الأبد. وهي تعلم أن هذا غير صحيح لأن الأرواح في ذلك العالم تتعذب من شدة حنينها إلى الجسد كما يظهر من روايتها لقصة خلق الكون والإنسان.

وهي مثل كل القصص لها أطراف في النزاع وعلاقات متنوعة بين تلك الأطراف : وهي الآلهة سلهوى، والإنسان، والأرض، ويمكن إضافة طرف رابع تستخدمه الأرض لقضاء مآربها وهو الزمان. لكنه ليس طرفاً كاملاً الحقوق بل أداة بيد الغير. وإن تلك الأطراف تحركها مشاعر وغرائز مثل البشر فيبلغ التشخيص أقصاه عندما تحاور الأرض خالقها بكلام حاقّد ورغبة في التشقي.

فسلهوى خالق العالمين في ست ليال يصيبه الإعياء والملل والسّامة واليأس والحيرة والغمّ والفرح مثل سائر البشر. وهو خلق سائر الكائنات من نور ونار إلّا الأرض قد تجمعت فيها الأقدار والتعقّن والتّئن، لذلك خاب ظنّه في خلقه واغمّ شديد الغمّ. لكن زال عنه الغمّ عندما خلق الإنسان «صورة من نور» وقال له «كن طهارة وعظمة وجمالاً [...] أنت أمل من خلقي وسري في أكواني، وأنت الواحد الأرحم والجمال والسلوى، وليس سواك معنى» وبذلك فضّله على جميع الكائنات وجعله محور الكون، روحاً صافية طاهرة لا يدركها الدّنس ولا الفناء لأنّه خلّو من عنصر الطين ومن قبح المادّة والأرض. إذن فعلاقة الخالق بالإنسان علاقة تعاطف ومحابة.

إلّا أن الأرض لم يطب لها أن تتجمع فيها الأقدار في حين يختص الإنسان بالطهارة والحسن، فدفعته غيرتها إلى الغيظ والتظلم لدى سلهوى واستفزته ونعته بالجبن والوهم والفراغ ثم طلبت منه أن يكسوها نوراً وجمالاً فهذه علاقة عدائية بين الأرض وسلهوى.

إلّا أن الآلهة استجاب لرغبة الأرض بصورة أخرى «فملاً صورة النور طيناً» (ص 89) حتى يكسو المادّة حسناً ويرزقها طهارة. معنى ذلك أنه أضاف إلى روح الإنسان جسداً مادياً وأراد له الكمال بهذا الازدواج. إلّا أنه نتج عن ذلك ما لم يكن

متوقعا اذ أثقل الطين النور فندلى، وهبط الانسان الأرض و«جاءه القبح مع الطين والتخمّر والموت» (ص 89)⁽²⁾. فتحسّر سلهوى من جديد، وقنط، وحاول تدارك الأمر فخلق حوّاء وجعل التغلب على الموت «بالحبّ والحمل والوضع» أي أنه جعل خلود الجنس البشري بالتناسل بعد أن صار روحا وجسدا بفعل الطين. وبذلك استحال خلود الفرد وأمكن خلود الجنس. وكل محاولة من الانسان الفرد للخلود محاولة محكوم عليها بالفشل بحكم طبيعة الجسد الطين الذي يفنيه الموت وتعفنه الأرض وقد قالت لما «مات من بني آدم أول ميت»: «ان النور (أي الروح) لن يطهر متي مدى الدهور» (ص 90). فقد تكونت علاقة عضوية أبدية بين الروح والجسد، فلا تستطيع الروح أن تتخلص من ثقل الجسد وذكرى الجسد مدى الدهور. وفعلا فعندما أطلق الموت الروح همت أن ترتفع الى السماء فلم تقدر وبقيت تحن الى الجسد وتذكره دون أن تدركه، ومن هنا جاء عذاب الأرواح بعد الموت.

وكلّ ذلك كان بسبب حسد الأرض ورغبتها في التشقي. ولذلك استهلّت رنجها هذه القصة بقولها: «لقد كان الموت انتقاما من الانسان وثأرا لما اختصّ بالعظمة والجمال والطهارة» (ص 85).

ولذلك فإنّ «أسماء» رفيقة مدين التي ماتت قالت له عندما زاره طيفها «أين يا مدين جسدي معدن روحي، أين أنا المفقود حسا ومعنى؟» (ص 91) فقد سمع منها ذلك الكلام ولكنه لم يفهمه على حقيقته إلا بعد أن سمع تلك القصة، فهم أنّ حين الروح الى الجسد وتذكر الروح للجسد لا يداومها غير النسيان، نسيان الروح للجسد، به يزول العذاب ويكون الخلود. فان الموق تحلم بالأجساد، فاذا ما توفرت لها نسيته. لذلك رأى مدين أن يركب عقارا يبقى الجسد ويحفظه. لكن وجب عليه أن يبطل قبل ذلك حركة الزمان اذ الزمان يمسد للأرواح المادّة والجسد لحظة فيتحرك فيها الشوق وتؤلها الذكرى كمثل تلك الهياكل العظمية التي «تقوم فتمشي ثم تكتسي لحما وألوانا وصحّة وجالا ثم تشيخ وتساقط فيأكلها الدود فتذهب رمادا وتعود رفاتا... في طرفة عين» (ص 93) كذلك وقع للنبات والريخ والوحوش. لكن هل من سبيل إلى

(2) فاذا كان الخلق على هذه الصورة فكل محاولة للخلود باطلة لأن الجسد الطين يفنى مع الموت. ورنجها تعلم ذلك لكنها لم تصارح به مدين بل موته عليه. ولم تقل الحقيقة إلا بعد أن شرب العقار: «لن يولد النسيان.. أنا البهتان».

إبطال حركة الزمان؟ كان مدين يظن أن نبات سلهى هو الذي يؤكّد النسيان ويعلن النهاية لكنه لم يبلغ العين فعاد الى بيته وكانت نهاية الرحلة لكنها لم تكن نهاية التجربة.

فما منزلة الانسان في الكون حسب قصة خلق الكون هذه؟ لقد خلق في البداية روحاً من «نور طهارة» بدون إرادته فقبل. ثم كُسي طينا جسدا بدون أن يستشار في ذلك. فقبل وضعه الحديد القائم على ثنائية الروح والجسد. ومات أول إنسان فانفصلت الروح عن الجسد بدون إرادته أيضا. فماذا بقي له؟ لم يبق له غير القرد على هذا الوضع وإرادة الخلود. فهو بتمرده وإرادته إنسان. لكنه كفرد لا يستطيع نيل الخلود بحكم هذه العلاقة العضوية بين الروح والجسد. فالحلّ اذن في خلود الجنس البشري قاطبة وهو ما يتمّ بالحبّ والتناسل. وتلك أيضا إرادة سلهى حسب هذه القصة.

هذه القصة التي روتها ونجها توازي قصة خلق العالم في القرآن لكنها تختلف عنها بأوجه. فأول أوجه الشبه تعدد الأيام التي خلق فيها الكون. وهو ستة. جاء في سورة السجدة — الآية 32 ﴿اللّٰهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فِي سِتَّةِ اَيَّامٍ﴾ وتكرر نفس المعنى في سور الفرقان وهود (الآية — 71) ويونس (الآية 3) والأعراف (الآية 54) وكلها مكية. وذكر كذلك في سورة ن (الآية 38) والحديد (الآية 4) والمجادلة (الآية 4) وكلها مدنية. ومن جهة أخرى تتفق الروايتان في تفضيل الله لآدم على جميع الخلق ومطالبة الملائكة بالسجود له، كما تتفقان في خلقه من طين وفي إنزاله الأرض ليعمرها بالتناسل.

إلا أن الفروق بين الروايتين كثيرة وبعضها جوهري. ففي رواية «مولد النسيان» الأرض وحدها لم تعترف بفضل آدم وليس الشيطان، وسبب هبوط آدم الى الأرض ليس عصيانه لأوامر ربّه بل ثقل الطين هو الذي جعله يتدلّى ويعجز عن الارتفاع. كذلك ما يتعلّق بالبعث : ففي القرآن تصعد الأرواح بعد الموت الى السماء ثم تبعث من جديد يوم القيامة إلا أنها في «مولد النسيان» تبقى في عالم تحنّ فيه الى الجسد وتتعبّد. ومصير الروح في القرآن تحتّمه أعمال الانسان في الدنيا بينما في القصة كان مصيرها عذابا أبديا مطلقا لا فرق فيه بين المؤمن وغير المؤمن. فكانّ الأبد هو في الأرض بالتناسل والعذاب الأبدي بعد الموت يشمل كافة الجنس البشري حيث يكون الإعياء والراحة ويؤكّل الزمان بنخس كل روح تتعب وتطلب مستراحا الى حين.

ويمكن أن نفكر في أبعاد شخصية مدين في هذا الفصل. فهو هنا أضعف من غيلان لأنه سرعان ما التجأ الى الساحرة ونجهاه منذ بداية القصة. ولم تطل تجاربه ولم تتجدد ثم انخدع بيهتان ونجهاه وتحالف معها في حين أنه جاء لمقاومتها ومقاومة الأوهام. وهو لم يتحمل تعب الرحلة في عالم الموتى فأصابه الاعياء وطلب ساعة من الراحة في حين كان غيلان «ثابتاً لا يتحرك» أمام العاصفة. ومن جهة أخرى فقد آمن مدين بالطب أي بالعلم ثم سرعان ما تخلى عنه ورفض أن يتداوى في المارستان الذي أنشأه بنفسه. وتعفن جسده أمر مزر لا يليق ببطل أرق.

حديث المستحيل يرغم على الامكان

يتناول الفصل السابع مصير مدين بعد أن شرب العقار الذي ركبهُ لنيل الخلود في ظنه عن طريق تعطيل حركة الزمان في جسمه⁽¹⁾.

وإنّ أهم ما يقوم عليه هذا المقطع القصصي هي العلاقة بين الأحداث الخارجية والحركة الباطنية. فهي تبدو أمراً واحداً لكنها تختلف اختلافاً جوهرياً بحسب الزاوية التي ينظر منها إليها. وهذه العلاقة هي التي توضح وظيفة تلك الحركة وتكسيها مدلولها الصحيح، بينما اختلاف زاوية الرؤية يخلق جواً مأساوياً يزيده شجنا التقابل بين الشخصيات والأسلوب الذي رسمت به الصور والمشاهد.

فالوحدات القصصية المتمثلة في الأحداث التي لها وظيفة في دفع الحركة القصصية نحو التأزم أو الانفراج لا تتجاوز الخمس وحدات وهي : تناول مدين عقاره — تعفن بدنه — موته — ارادة ليلى الالتحاق به وعدم تمكّنها من ذلك لنفاد الدواء — وأخيراً حضور ولجها وامتاعها عن القيام بأية بادرة.

فهذه الأحداث في نظر ليلى لا تعدو أن تكون أفعالا مادية ليس لها أي مدلول خاص. فهي تتلخص في أمر واحد وهو انتحار مدين لأنها لم تشاركه معاناته الوجودية وتفكيره الطويل في القضاء على عبثية الموت وارادته الخلود. فهي امرأة واقعية تسمي الأشياء بأسمائها. فلما قام مدين وتهيأ لشرب عقاره حاولت أن تمنعه وفاضت بكاء واستكرت فعلته قائلة : «أتريد أن تقتل نفسك؟» وبعد أن شربه رغم ممانعتها صاحت «بأي سم قتلت نفسك؟» (ص 105). أما مدين فانه لا يعتبر ما فعله قتلاً للنفس بل قتلاً للموت ونيلاً للخلود. فقد بين لها أنّه «خارج من دار الى دار» أي من دار الفناء الى دار الخلود، وليس معنى ذلك أنّه خارج من الحياة الدنيا الى الآخرة، فهذا غير وارد في تفكيره ولا في مسيرته الروحية. وهو ما يتضح في تصحيحه لعبارة ليلى حول قتل نفسه. «إنما أنا قاتل ظلاً فزماناً وموتاً فبالغ سرمداً فخلوداً. (ص 105)، وفي تصحيحه للفظلة السمّ التي نطقت بها ليلى : «لا سمّ اليوم ولا قتل نفس، هو الدواء دوائيّ يبيد اليوم ركبته» (ص 106). ولم يُجِد هذا الاعتزاز بصنيعه ليلى نفعاً، فقد يمست منه وتحولت بكاءها الصامت الى عويل حزين. ولما رأت جسم مدين يتعفن

(1) تحليل الجزء الثاني من الفصل السابع من رواية «مولد النسيان» لمحمد المسعدي،

الدار التونسية للنشر : 1974، ص 104، الى 115.

وتبعث منه نثونة طلبت من رنجهاد أن تسعفه «يا رنجهاد أغثيه، انه ليكتفي بحياة كحياة آبائه» (ص 111). لكنّ الساحرة لم تبال بما يحدث للمدين ولم تحاول انقاذه فازدادت ليلي يأسا وأرسلت خادمتها هندا لتتظر هل بقي من العقار شيء تتناوله لتلتحق بمدين فلم تجد هند شيئا فبقيت ليلي «بين الأحياء ميتة» كما قالت عنها رنجهاد.

هذه الأحداث تنقلب في نفس مدين الى حركة باطنية تمر بثلاث مراحل، واحدة قبل شرب العقار (ص 107) وهي مسيرة مدين الوجودية والفكرية، واثنان بعده. وتعلق الأولى ببلوغ مدين غايته (ص 108 — 102) وتمثل الثانية في انبياره البدي وفنائه (112 — 115).

فمسيرته الفكرية والوجودية بدأت منذ شعر بأن الحياة عبث ما دام الموت نهايته. فأحب أن يخلق معجزة تجعل حياته معنى، وهو ما سمّاه «بالمستحيل يرغم على الامكان» (ص 106). فشرع في تصوّر «ما يستحيل تصوّره» و«تعقل ما لا يعقل» وصغر في عينه كلّ ما فعله في حياته حتى بلوغه أعلى مراتب الطبّ. لكنه لاحظ أن الطب لا يحل مشكلة الموت خاصة بعد أن مات له في المارستان الذي أنشأه أوّل ميت. إلّا أنّ رحلته في الغاب صعبة رنجهاد كشفت له كثيرا من الأسرار التي ساعدته على تركيب دوائه. فقد فهم العلاقة العضوية بين الروح والجسد في أصل التكوين وأدرك أن الأموات تبعاً لذلك يعدّ بها حنين الروح للجسد وقد فرّق الموت بينهما، وأنّ الزمان مكلف بتذكيرها به. «فخف عناؤه وانكشف الاشكال» وعزم على تطهير دوائه من الزمان أي تعطيل حركة الزمان في الجسم «فركّبه عقارا يحنّط الجسد الحي فيخلّده كالأموات» (ص 107) وبذلك لا تحنّ إليه الروح فتساه ويكون الخلود. وكان أوّل شارب منه، فما هي النتيجة التي وصل اليها؟

. لقد شعر بما لم يشعر به قط في حياته : شعر بالصفاء والطهارة والعظمة والجمال وعاد الى معدنه الأوّل وهو النور الذي خلق منه قبل أن يكسّي طينا فمادّة وينزل الى الأرض : «الي أجدي وضاحا وأجد بي نورا، وقد أمطرتني السماء ماء صفاء وطهرتني. فأنا نظيف كنصع نظيف وقد عادت لي عظمتي وطهارتي وجمالي» وتوهم أنه نال الخلود فقال «هذا الأبد يا ليلي. النسيان، هذا الخلود»، وفعلا فقد بدأ التسيان اذ تعلّقت به ليلي فسألها : «من أنت؟» وبدأت الذكرى تسقط عنه شيئا فشيئا، فنسي «كل ما مضى من سابق عمره» (ص 110). وبذلك تعطلت حركة الزمان في نفسه ففقد ذاكرة الأشياء والأحداث تمهيدا لنسيان الروح للجسد.

ونلاحظ من خلال اللغة التي وصف بها مدين مشاعره الجديدة أنه دخل في حال صوفية متناثية الآفاق. يقول مدين :

«أني الآن حق في حقها» (ص 110).

«أنا الوجود، أنا الخلود، لم استحل منذ القدم» (ص 110 — 111).

«آن الحلول وعظمت وشربت السماء وحلت في الأكوان جميعا...» (ص 111).

لمعلوم أن ألفاظ «الحق» و«الوجود» و«الحلول» و«الخلود» كلها مفاهيم صوفية تمثل قمة الشعور بالفناء في الذات الالهية. وقد شرب مدين السماء وحلت فيه الأكوان. فهو اتحاد بالطبيعة وحلول في الكون. وبذلك حوّلت وجهة التصوّف عن غايتها الالهية الى وحدة الوجود. وهذا أكثر تلاؤما مع منطق الأحداث. فمسيّرة مدين لم تكن مسيرة روحية بقدر ما كانت مسيرة فكرية ووجودية. فلم يكن الاتصال والاتحاد بالله مطمحه قط بل كان دوما تواقا الى التخلص من حدوده البشرية والتغلب على حميّة الموت التي هي سنة الله في خلقه. وبذلك وظّفت مفاهيم دينية في حقل فكري خالص.

كل هذا جميل وسامٍ ورائع. فهذا الشعور بالخلود والعظمة ليس في متناول جميع الناس.

لكن!

لكن من أين جاءت هذه التوتنة التي تخنق مدين وتعفن أنفاسه؟ لقد استعاد الزمان حركته فجعل بإفساد جسم مدين حتى من قبل أن تفارقه الروح، كأنّ الزمان يريد أن يتدارك الساعة التي وهبت لمدين ونسي فيها عالم الفساد والفناء والجنين. وفي هذه اللحظة بالذات تذكر شكوى مدين من الزمان في بداية الفصل : «وليس أشدّ من الزمان يسخر منك، وأن تموت وتبقى حيّا» (ص 103 — 104). لقد عجّل الزمان بالمحلال المادة الجسم، فأخذ الدود يتحرك في جوف مدين «كأنه الجنين في الحامل» وبدأت روحه تتهار بعد أن أيقنت أنها لا محالة مفارقة الجسد. والأدهى من كلّ ذلك أنّ مدين بقي على قيد الحياة. ساعة يعاني فيها هذا العذاب المأذي اذ كان واعيا بانتياره وفشله ومعترفا بأن الزمان غلبه على أمره. قال : «هي النهاية يا ليلى. لقد خانتني الجسد، وخانتني الروح، فلا هو استطاع الخلود ولا هي...» (ص 113). ثم

ألقى بهذا السؤال الى كلّ من يريد أن يسمعه «لم خائني الجسد وخائني الروح يا ليلي؟ ما قعد بي وبدواني يا ليلي؟» (ص 113). وبقي السؤال معلقا في الفضاء بدون جواب. فلا ليلي تستطيع أن تنجيّه ولا رنجهاود وقد حضرت قبيل حصور الكارثة. وكأنها هي التي أحدثتها فهتفت في قسوة وسخرية «ما الذي قعد بك يا مدين؟» وسكتت من جديد. أنّها تعرف الجواب ولكنها تضنّ به عليه. تعرف أن السبب الأصلي يعود الى منزلة الانسان في الكون، تعرف أنّه قدر للانسان كفرد أن يموت مهما حاول البقاء وأنّ الخلود لا يكون إلّا للجنس البشري ككل. ولهذا كان آخر كلام لها معبرا عن استحالة النسيان : «لن يولد النسيان... لمن يغلب الزمان» (ص 114)، وكذلك عن استحالة الفناء «لن يولد الفناء» فناء الجنس البشري. وهذا المعنى يلتقي ببيت أبي العلاء الذي تصرف فيه الكاتب وصدر به الكتاب :

عَلَّايَ فَإِنَّ بَيْضَ الْأَمَّانِيِّ فَنِيَتْ وَالزَّمَانُ لَيْسَ بِفَانٍ
فِي حِينٍ أَنَّ النَّصَّ الْأَصْلِيَّ هُوَ :

عَلَّايَ فَإِنَّ بَيْضَ الْأَمَّانِيِّ فَنِيَتْ وَالظَّلَامُ لَيْسَ بِفَانٍ.
وهذا طبعي بالنسبة الى شاعر ضهير كالمعري.

وكانّ رنجهاود والراوي يعتقدان أنه لا فائدة من المحاولات الفردية للقضاء على حتمية الموت بما أن الخلود مكتوب للجنس البشري قاطبة.

قال الراوي وكان آخر قوله :

«وبقيت الليلة قمراء، وضّاحة الظّلمة، بيضاء...»

فقد غاب الجميع، ليلي ومدين وهند ورنجهاود، واستمر الكون والليل والقمر، اذ الزّمان «ليس بفان». أهذه دهرية؟ أكتفي بطرح السؤال.

لقد دارت أحداث الرواية في جوّ مأساوي يزيده المشهد الذي يلفظ فيه مدين أنفاسه حدّة. فقد تكوّن ذلك الجوّ منذ شرع في تجربته، لكنه لم يكن واعيا به بل كان يسبح في عالم التحدي والخلود. ألما الذي عاش جوّ المأساة وساهم في خلقه هي ليلي التي ما انفكت عن البكاء والعويل طيلة تجربة مدين. لكنّها لم تحاول قطّ التصدي بجرى الأحداث بصفة ناجعة. فهي شاهد للأحداث أكثر منها فاعل فيها، كل ما فعلته

أثنا طلبت من رنجهاد أن ترحم مدين، لكنّ الساحرة لم تكن تبالي بشيء. والواقع أنها هي المؤثرة في مجرى الأحداث. فهي التي أخذت مدين إلى الغاب فانساق إليها كالحمل الوديع ووثق بها، ولم يحاول مقاومتها إلا في بداية الرواية عندما صرف المرضى عن سحرها. لكنّه سرعان ما ناقض نفسه وتداوى بسحرها وقبّل مساعدتها. فهو خلافا لغيلان ضعيف الشخصية والارادة في تصديه للقدر المحتوم. ورنجهاد تعلم أنّ مآل تجربته في ارادة الخلود هو الفشل. ولكنها لا تنذره مثلما أنذرت هواتف صاهباء غيلان، بل موهت عليه وأرهته بأن «المستحيل يرغم على الامكان» ولذلك كان آخر قولها : «أنا البهتان». فهذه الشخصية كائن غريب ولا تظهر إلا متحركة. ففي نهاية الرواية مقابلة هامة بين مشهدين : مشهد مدين وهو يلفظ آخر أنفاسه، ومشهد رنجهاد وهي تغادر المكان. فقد استعمل المؤلف مجموعة من الأفعال المتتالية لتصوير كلّ من المشهدين فمدين قد «شخصت عينه، وغصّ، فسكن واسترخى (ص 113). وهي أربعة أفعال توحى باللحظات الأخيرة في حياة الانسان وتدلّ على أربع حالات متتالية تنالها سريعا ودقيقا أما رنجهاد فقد استعمل لها ضعف عدد هذه الأفعال وكلها متتالية بسرعة وتفيد وضعا آخر مناقضا للوضع السابق : «ثم لوت، فاستودّت وظهر لها جناحان، فنهضت ، وصفقت، ثم قامت كالسحابة المغمة، ودخلت عالمها الظلمة وقالت...» (ص 114). فهذه ثمانية أفعال متتالية تفيد أعمالا إيجابية تدلّ على قوة شخصية رنجهاد وما يقابلها من ضعف شخصية مدين. أله التباين بين الفاعل والمفعول به في النحو العربي...

حوار مع محمود المسعدي

المؤلف

لنم العديد من الجوائز الوطنية وآخرها جائزة الرئيس بورقيبة والقومية وآخرها جائزة الألكسو، والعالمية وآخرها جائزة مكرور (Prix Mercure). فهل هذا تنويع لأثار أدبية معينة أم مجموع النشاط الفكري الذي قمم به طيلة عشرات السنين؟

محمود المسعدي

الحقيقة أن الجائزين الأولين كانتا جائزتي تقدير مجموع انتاجي الأدبي. أما الجائزة الثالثة فهي جائزة تمنح للرجال الذين يكون لهم إسهام في سياسات التنمية الاقتصادية والاجتماعية وأنشطتها في مختلف بلدان الدنيا، ولهم كذلك إسهام وعمل نشيط في ميدان التفاهم بين الشعوب والأمم في نطاق الجهود الجماعي للبشرية في سبيل النمو والرفي الشامل.

المؤلف

هناك العديد من الروائيين الشباب تأثروا بأدبكم وأشاروا إلى وجود «مدرسة المسعدي». وقد نشرت لهم روايات طريقة مثل «النفير والقيامة» لفرج الحوار و«مدونة الاعترافات والاسرار» لصالح الدين بوحاه. فما هي في نظركم أركان هذه المدرسة ومقوماتها؟

محمود المسعدي

أودّ أن أقول أولاً إنني لا أحبد استعمال مصطلح «مدرسة» في مثل هذا السياق أولاً لأن هذه اللفظة المعروفة في تاريخ الأدب مترجمة عن لغات أوروبية، ثانياً لأنني أعتقد أن الاتجاهات والتيارات الأدبية التي تجمع في وقت من الأوقات بأواصر القرن الفكرية بين عدد معين أو غير معين، قليل أو كثير، من الأدباء والمفكرين ليس فيها ما تشير إليه لفظ «مدرسة» من إمامة وتلمذ، وإني أربأ بهؤلاء الكتاب الشباب أنهم عبروا عن انتابهم وأنهم في مقام التلاميذ إني أظن أن ما شعروا به هو صلة رحم فكرية، أعني بذلك جماع الرأي والاحساس، شعروا بها في أعماق وجدانهم عندما قرأوا ما كتبت وحققوا حقيقتهم الوجودية واستكملوا الوعي بما هم وبحسب ما طمحوا

اليه، شعروا بهذه الصلة للقرن التي برزت بعد الاطلاع على أدبي أو التأثير به فلا يمكن لأي أديب أو أي مفكر أن يقول إنه عصامي في المطلق أو إنه نسيج وحده، بل هو نتاج أو إفراز مجموعة من التأثيرات والانفعالات التي ينتهي إليها وبحكم عبقرته الشخصية بافرازها من مجموع هذه العوامل والعناصر التي كان لها عليه تأثير. فما ينبغي البحث عنه هو أوجه الشبه وصلات القرن. قلت إلي أربأ هؤلاء ويكل من يتسبب إلى مدرسة أدبية أن يجعل رائدها في مقام الامام الذي يؤثر ويعلم لأن الأدب لا يمكن أن يكون أصيلاً اذا كان تعلماً.

المؤلف

هم في الحقيقة لم يعمدوا الى المحاكاة بل انطلقوا من طريقة ذكية في توظيف اللغة لأداء معانٍ معاصرة لنا. ويمكن أن نعتبر هذا الاعتماد على اللغة العربية الفصيحة الأصيلة التي نجدتها في كتب التراث إحدى هذه المقومات. أما القضايا فمختلفة.

محمود المسعدي

ملاحظتكم هذه وجية لأنني عندما تحدثت عن وجوه الشبه أو المتجانس كنت أعني أن هؤلاء الاخوة في الأدب قد أدركوا ما في أدبي من جهاد أردت به هذا الفتح الجديد في حياة اللغة العربية، لأني كما قلت المرات العديدة أعتقد أن الأدب هو اللغة قبل كل شيء لما لها من طاقات تفجير للفكر، وبما لها من طاقات الانحاء، واللغة العربية من بين اللغات التي لها من هذا النوع من الطاقات ما يجعلها في نظري من أثير اللغات في العالم. لذلك عندما بدأت أكتب وأنا أحياء قضايا الوجود الانساني في معاصرة عالمنا هذا وفي معاناته لحضم الحياة في هذا العالم، لم أجد غير اللغة العربية قادرة على الاضطلاع بهذا الأمر فهي توحى بالثروة الغزيرة لألفاظها، والثروة الأغزر والأوسع لتراكيبها وصيغها، وجدت فيها ما يمكن الكاتب من التعبير عما في نفسه، وجدها أقدر لغة على الاستجابة لكل هذا. وأعني باللغة العربية بطبيعة الحال اللغة الفصحى التي لم تفسدها المحاكاة والتأثر باللغات الغربية سواء كانت الفرنسية أو الانكليزية ولم تل من عبقريتها لأن مصيبة اللغات هي المحاكاة.

المؤلف

يقول طه حسين إن الوجودية أسلمت على يدي الاستاذ محمود المسعدي. ١
توافقون على هذا الرأي؟

محمود المسعدي

أتذكر ذلك. وأود أن أذكر بهذه المناسبة ما كان لي من حوار عبر الأثير مع هذا الكاتب والأديب الذي رفع الكتابة والأدب في العالم العربي الى درجة بقيت شرفا للعروبة كلها، شرفا ليس فيه البهرج ولا الجمالة. قال هذا لما تفضل بنقد كتاب «السّد» وكتب ما كتب فيه من إطراء وهدي قراء «السّد» الى القضايا الجوهرية التي عاجلتها فيه. وقد أدرك ما فيه من أدب فكري أو ذهني ورأى أنه من نوع المؤلفات الأدبية التي تعالج قضية المسؤولية الوجودية. وأنا أعتقد أن الأدب إفراز التوترات والتفاعلات الجماعية التي تحدث في صلب المجتمع. هو من وجه آخر قصة المغامرة الوجودية ومحاولة جواب عن السؤال الذي هو مردّ كل وجود الانسانية وخلاصة الكيان الفردي والجماعي وقد تحدثت عن هذا السؤال في مقدمة كتابي «تأصيلا لكيان» وقلت «من أنا؟ ومَن أنا؟ وأين السبيل مني اليّ أو متي اليك. فمني الى الكون أو الى ما وراء الباب الذي وراءه العدم...؟» هذه هي الأسئلة التي حولها يدور معظم ما يوجد في كتاباتي وخصوصا في كتاب «السّد» من مشكلة الفعل وقدرة الانسان. ما معنى فعل الانسان؟ وما مدى خلود الفعل الانساني؟ ولئن أوّل الكثيرون — ومنهم طه حسين — نهاية «السّد» على أنها خاتمة مأساوية تشير الى الفشل، فذلك لأن الخاتمة كانت اسلامية ترجع القضية كلها الى ما جاء في الاسلام من أنّ الانسان فان، وأن المنزلة التي أراد الله أن ينزل فيها الانسان هي من جهة منزلة خليفة الله في الأرض، المسؤول بأن يكون حينئذ — بتكليف من ربه — خالق مصيره ومغير الكون بعمله العمل الصالح وأن يعطي لوجوده في الكون معنى، يكون قائما على الخير. وبطبيعة الحال، هذه الرسالة التي عرضها الله على السماوات والأرض وما بينها ولم يقبلها غير الانسان لم تشأ الأقدار أن يصحبها الخلود للانسان فردا فردا وان كانت الأقدار كتبت للجنس البشري مدى من البقاء الله أعلم به، لأن العالم كلّه محكوم عليه بالفناء، وبالطبع فالفناء العاجل هو فناء الانسان الفرد، وكل ما يقوم به عمل لا بدّ أن ينتهي في نهاية الأمر بالموت، وحتى العمل الذي يقوم به الانسان والبشر جيلا بعد جيل، ويحققون به المعجزات معجزات حضارات الانسان المتوالية والتي حققها الانسانية عبر فترات مختلفة سواء بأرض مصر أو بأرض العراق أو الصين أو اليونان أو الأراضي العربية، بلغت أوجها ثم زالت أو لم يبق منها غير الآثار. وبهذا فالانسان مدعو الى أن يبقى في منزلته التي أرادها له الله وشرقها، مثل سعي غيلان في سبيل خلق الخير وسبيل الانشاء، في سبيل إعانة الحياة حتى تتغلب على الموت،

الموت النهائي. وهذه كلها معان لا تخرج بطبيعة الحال عن إطار التفكير الاسلامي حول النزلة الانسانية وشرفها وعظمتها...

المؤلف

توجد اليوم ظاهرة خاصة في شعر أدونيس وعبد الوهاب اليافي وصالح عبد الصبور تتمثل في العودة الى مصادر التصوف الاسلامي وقد سبق وجود هذه الظاهرة في أدبكم منذ نهاية الثلاثينات هل تعتقدون أن التصوف سلوك في الحياة أم مجرد إحياء شعري وتوظيف لغوي؟

محمود المسعدي

الحقيقة أن ما أشرتم إليه هو ما تردنا اليه مادة «تصوّف» وحقيقة تاريخ التصوّف. فهناك مجال من مجالات الحياة يتجاوز طاقة الانسان، لا على معنى أن الفكر الانساني لا يتسع اليه ولا يستطيع أن يشتمله بل على معنى أنه يتجاوز قدرة الانسان على إدراكه أو قدرة الفكر الانساني على إدراكه. نتحدث عن التصوف ونسى ما يتعلق به من نظرية المعرفة. إن مفكراً كالغزالي قال منذ قرون ما أصبح الكثير من العلماء يقرون به. وهذا يعود بنا الى ما كتبه منذ ما يزيد عن أربعين سنة حول «مشكلة المعرفة عند الغزالي» وما حلّته من وجوه مختلفة في الفلسفة الانسانية التي لم تتجاوز إلا بالتحليل العلمي ما وصل اليه الغزالي من أن هناك حدوداً لا يستطيع أن يتجاوزها الانسان. فهو مضطر أن يقبل أن وراء العقل طورا آخر تنفتح فيه عين أخرى، ان الله قد خلق في صدر الانسان نورا، وذلك النور هو مفتاح أكثر المعارف، ومنه ينبغي أن يطلب الكشف عن الحقيقة. أما العقل، فإن ما يستعمله من وسائل وأدوات ليس إلا لإرضاء الحقيقة، وهي وسائل محدودة تقف عند حدود المنطق الانساني ولا تمكّن الانسان من معرفة أسرار الكون ولا أسرار الوجود. ومنذ سنوات سئلت أن أقدم اجتماعا علميا لعلماء الطب المسلمين والعربيين اجتمعوا حول مشكلة الحياة. ومن جملة ما قلت أن العقل الانساني قد يصل بوسائل العلم الى أن يحل كل السنن والقواعد والمبادئ والقوانين التي نحسّ بها في الكون، وقد يحل كيف تنشأ الحياة وكيف أن الحياة في نهاية الأمر تتحول الى عمليات أو تفاعلات كيميائية، وقد توصّل العلم الى تحليل الذرة وبيان عناصرها ومكوّناتها ومقوماتها الفيزيائية الكيميائية، لكن الذي يعجز العلم عنه هو كيف تتكوّن الحياة من نفس العناصر الفيزيائية الكيميائية. ما

الفرق في الحياة بين النبات والحيوان والانسان. بل السؤال المطروح هو : ما الفكر؟
أهو افراز فيزيو — كيميائي من خلايا مخ الانسان أم شيء آخر؟ نتصور أن الكبد
يفرز ما يفرز، ونعلم كيف يفرز ما يفرز ونعرف دوره في عملية تصفية الدم، لكننا لا
نتصور أن الفكر والخيال افراز من هاته الخلايا. فنحن مضطرون أن نعترف أن هناك
حدودا يستحيل على عقل الانسان تجاوزها. عند ذلك يضطر الانسان الى أن يضطلع
بوجوده عن سبيل غير سبيل العقل. ولعلكم تتذكرون اخر حديث لأبي هريرة، وهو
«حديث البعث الآخر». فقد غلبت على أبي هريرة النفحة الصوفية اذ أنشد له
هاتف.

«أنا الحق يناديك

أنا الحب يناديك

أنا الشوق طفى فيك...

حبيبي حبيب الأبد تخلص وهيا نصد

علوم الغيب

خفايا الرب

فيلبي أبو هريرة النداء وينشد بدوره

«أيا حق ليك

تباركت ليك

حبيبي جلاليك

أنا الآن إليك».

وقد جاء هذا بعد «حديث الحكمة» الذي يقول فيه : «والتي لفوق البحر يوما
على جبل مشرف اذ جاء رجل كالناسك فجلس بقربي وهو مطرق ساكن كالبيت
الحرام فأقبلت عليه أنامله فاذا هو في عظمة الفيل وعليه سمة الحكمة والجلال. وهو
في ذلك لا يقول شيئا. ومضت لنا ساعة ثم قلت : «ان كنت ناسكا فالسلام عليك
قال : لست. عليك السلام ما الذي لك في البحر؟ قلت : «شيء من الروعة...»
... «وعلمتي الكتب ما ليس من الحكمة» فاذا امتحن الانسان العقل أو العلم أو

الحكمة وسألها أن تعطيه الجواب الشافي عن سؤاله الجوهرى المتعلق بالوجود ومعنى الوجود، ووسائل الوجود، وجد نفسه أمام حيرة. فلا بد له أن يلجأ إلى هذا العالم الذي يتجاوزه. هذا ما فعله العلم الجديد الذي رجع أهله أو البعض من أهله إلى بصيص من هذا النور الذي أشرت إليه فهذا الذي أشار إليه هؤلاء العلماء ويسمى «تصوّفا» أو غير ذلك، هو وحي، هو لجوء إلى عالم لا معقول لا يدرك إلّا بما يسميه الغزالي «الكشف» وهو ما يوجد عند بعض الشعراء الفرنسيين مثل رمبو في كتابه «الاشراقات».

المؤلف

كنتم في الأربعينات تنتجون أدبا رفيعا. ثم ترك الانتاج الأدبي المكان الى النضال الوطني وما أفضى اليه من تحمّل مسؤوليات حكومية وبرلمانية. ألا يعني هذا صعوبة الجمع بين الأدب والسياسية في آن واحد؟

محمود المسعودي

أنا في الحقيقة لا أرى تناقضا أو تنافرا جوهريا بين النشاط السياسي والنشاط الأدبي والفكري، وأعتقد أن من يرى في ذلك تناقضا لا يأخذ بعين الاعتبار خصائص المزاج الشخصي. فمن الناس من ينصبّ كليا على ما يشتغل به ولا ينتقل الى نشاط آخر إلّا بصفة كليه أي أنه لا يستطيع أن يقوم بعمل الا اذا انقطع اليه انقطاعا كليا بحيث يمتلكه وينفرد بعقله وفكره ووجدانه، وأنا رجل النشاط الواحد ولغرض واحد وحياة واحدة أو عبارة أخرى أنا رجل عشق وحياة، فما دمت قررت أن أنصرف الى نشاط فأنا ألتجّه اليه بكليتي وخالص مهجتي. وفي «حدث أبو هريرة قال...» يمكن أن نجد ما يشير الى قصة التزامي الاجتماعي فقد شعر أبو هريرة بمحدود المغامرة الفردية الضيقة، وشعر بأنه ناقص الكيان، محدود الكيان، مقصوره اذا لم يتسع بكيانه الى الجماعة. وقد تجاوز بطبيعة الحال تجربته هذه الى مراحل أخرى من مغامرته الوجودية.

ولكن الظروف التاريخية التي مرت بها بعد أن اتجهت اتجاهاً الأول تغيرت. فقد بدأت كفاحي السياسي عن طريق الكفاح الثقافي في سبيل الدفاع عن ثقافتنا العربية الإسلامية وما يمثله التراث الفكري والطاقة الخلاقة الكامنة في تراثنا الثقافي. كان ذلك أول اتجاه بدأت به للخروج من عالم الأدب البحث إلى عالم النشاط الفكري والثقافي الأوسع مجالا باعتبار أن الظروف التاريخية اضطررتني أن أمحص كياني للاعتراف بأن الاختلاء في عالم الأدب أو «خلوة» الأدب حسب الاصطلاح الصوفي فيه نوع من «التقاعد» على معنى القعدية الذين كانوا يقعدون أي يتخاذلون ويجبنون (قاعد على الرهوة) بينما المجتمع الذي كنت أعيش فيه كان مههدا بالفناء، ومهددا بالاندماج في غيره وبضياع هويته بالإضافة إلى ما ضاع من سيادته. كان مههدا في كيانه بالدوبان والتلاشي ورغم أنني كنت أعتقد مثلما قلت ذلك في مؤتمر الأدباء العرب الذي انعقد في مصر أن الأديب الذي يخدم أمته من موقع الأدب فقط يكون خادما لقومه، فقد رأيت من واجبي أن أدخل الكفاح السياسي. ولكن التزامي ودخولي هذا الميدان واضطلاعي بمسؤوليتي لم يكتاني بعد ذلك من أن أتخلص من هذا الكفاح الذي بعد أن كان من أجل التحرير صار كفاحا في سبيل إقامة أود الأمة وإقامة صرح الدولة وبناء المجتمع. ودعيت إلى أن أقوم بهذا العمل لإعادة بناء الكيان الثقافي والكيان الأخلاقي والكيان الفكري والوجداني للسان التونسي عن سبيل التربية فاضطلعت لمدة عشر سنوات بمهام وزارة التربية والتعليم وكان لي شرف ضبط مخطط التنمية التربوية وضبط برامج التعليم الابتدائي والثانوي، فكانت برامج وطنية قومية عوضت البرامج الفرنسية الاستعمارية، كما كان لي شرف إحداث الجامعة التونسية. هذه قصة ابتعادي عن النشاط الأدبي البحث لكنني لا أزال مع ذلك أدعو الله أن يمكنني من العودة إلى النشاط الأدبي البحث حتى أتمكن من صياغة الكثير مما ألقيته حبرا على ورق ومذكرات عديدة وورقات.

المؤلف

أنعم حاليا رئيس مجلس النواب في تونس والمفروض أن يكون هذا المجلس صوت الشعب وأن ينتخب أعضاؤه انتخابا ديمقراطيا، فما هو تصوركم للديمقراطية في العالم الثالث؟

محمود المسعدي

الديمقراطية في العالم الثالث مكسب جديد وعنصر مستورد أو مفروض على

مجتمعات العالم الثالث من الخارج. فهذا أول وجه من وجوه الصعوبة فهو شيء غير أصيل فيها، غير عريق، مأخوذ عن الغير، ولعل هذا يفسر لنا أن الأنظمة الديمقراطية في أغلبية بلدان العالم الثالث أنواع وأشكال فهي محاولات وتصورات وصيغ مختلفة حسب عبقريات أو اجتهدات. ومن الطبيعي أن تكون في أشكال مختلفة من حيث معطياتها وواقعها الجغرافي والتاريخي والاقتصادي والبشري والثقافي. ومن جهة أخرى فما كان غير عريق كان منكوبا وعالة على الغير ومهددا بما يسمى في الطب بعملية الرفض (Lerejet) لأن طبيعة الجسد لا تهضمه. وهذا معناه وجوب البحث عن صيغ الملاءمة التي تسير عملية الهضم والادماج لهذه الصيغة المستحدثة من صيغ الحياة السياسية وفي البلاد التونسية بدأت توجد في هذا الميدان ثلّة من المشاكل، ولذلك نرى أن النظام البرلماني يتطور سواء على مستوى التصور أو الممارسة الفعلية. الدستور مثلا حدث فيه تطور منذ أن سنّ لأول مرة الى اليوم. وقد أعطى الى المجلس نوعا من الصلاحيات السياسية مثل التمكن من اصدار لائحة لوم اذا لم تطبق الحكومة الخطة السياسية على الوجه المرضي. ورغم ذلك فان السلطة النيابية في تونس لم تصل الى مستوى تقرير السياسة في مادتها الكبرى. هذا في مستوى تطوير الدستور. أما على صعيد الممارسات فهذا يظهر في الانتخابات التي سمح فيها لبعض الحركات والاتجاهات السياسية التي لا تنتمي الى الحزب الدستوري بأن تقدّم قوائم مترشحيها. وقع التحول اذن من الحياة السياسية ذات الحزب الواحد الى طور تعدد الأحزاب. وهذا ينبىء أن الحياة السياسية والديمقراطية ستتطور في المستقبل نحو نوع من الحياة السياسية والديمقراطية التي يظهر فيها دور الأحزاب. فمشكلة الديمقراطية الاساسية في العالم الثالث هي الآتية : أن تمارس الديمقراطية على أنها الصيغة التنظيمية للحياة السياسية التي تمكن الشعب بواسطة ممثلين من التحوار وتبادل الرأي مع السلطة التنفيذية الحاكمة لتقرير ما ينبغي تقريره من إجراءات وتراتب وبرايم ومناهج لسياسة شؤون البلاد، حتى يكون ما يقرر من سياسة لتدبير شؤون البلاد في جلّ الميادين مقررًا من قبل الحاكم وممثلين عن الشعب على أساس الاسهام من قبل الشعب في ما يقرر في شأنه مع السلطة بطبيعتها هي القادرة على تدبير شؤون الدولة والأمة، ولكن القرار ينبغي أن يساهم فيه ممثلو الشعب، معنى هذا أنه ينبغي — فيما اعتقد — أن تُسَلِّم الديمقراطية في بلداننا العربية والاسلامية. أقول هذا مثلما قال طه حسين إن الوجودية أسلمت على يدي المسعدي. ان الديمقراطية يجب أن تسلم على أيدي الشعوب الديمقراطية الاسلامية لأن روح الديمقراطية الأصيلة هي الشورى والتشاور والاضطلاع بمسؤولية تسيير شؤون الشعب والأمة على أساس التعاون والتشاور، لا

فرق في مسؤولية التقرير بين السلطة التنفيذية والسلطة التشريعية، لا بد من التعاون والتكامل والتشاور حتى يكون القرار المتخذ قائما على الاجتهاد والتراضي بين السلطتين فيكون ذلك ضامنا لأصلح قرار ممكن بعد أن يكون عمل التحليل والتحصيل والاستنباط قد تم ليس من طرف واحد أو من جهة واحدة بل من جهتين.

المؤلف

بقيم عضوا في المكتب التنفيذي لليونسكو من 1974 الى 1978 ومن سنة 1980 الى اليوم. وهي الآن تمر بأزمة خطيرة نتيجة انسحاب أمريكا واعتزام انقلترا النسج على منوالها.

فما هي في نظركم أسباب الأزمة والحلول التي ترونها للخروج منها؟

محمود المسعدي

هذه قضية من قضايا الحياة الدولية تتعلق بمؤسسة من المؤسسات الدولية. أعتقد أن قضية اليونسكو قضية بعيدة وعميقة الصلة بقضية التطور الجذري والخطير للحضارة الانسانية في نهاية هذا القرن. أرى شخصا أن منظمة اليونسكو لا تزال مهددة بالانهيار والخضوع لآزادة من يريدون أن يسيروها حسب أهوائهم وسياساتهم . ان هذه القضية لا تفهم إلا اذا قلنا أن هناك قيما حضارية أساسية يؤمن بها كل من يؤمن بما يسمى بالحضارة العصرية والتي كان ظاهرا للجميع أن هذه القيم أدركت بواسطة نظام الأمم المتحدة منزلة القيم المسيطرة على الحياة الانسانية في مجموعها، باعتبار أن الانسانية بعد تجربة الحرب العالمية الأولى حاولت أن تجد نوعا من التنظيم للعلاقات بين البشر قائم على جملة من المبادئ الأخلاقية، مبادئ الحق والعدل والمساواة ومبادئ السلم والتعاون والأخوة. فقد أخفقت تلك التجربة الأولى إخفاقا ذريعا اذ لم تتجاوز جمعية الأمم مأساة اعتداء دولة من الأعضاء على دولة أخرى. فجاءت بعدها الحرب العالمية الثانية اذ بعد موت جمعية الأمم لم تبق العلاقات بين الدول قائمة على التعامل بالأخوة بل على ما يسمى بقانون الغاب، ثم جاءت مأساة الانسانية الكبرى في الحرب العالمية الثانية التي انتهت ببروز خطر الفناء الكلي للانسانية عندما أطلقت القنبلة الذرية الأولى. وخرجت الانسانية في حال فزع وروعة قصوى أمام تصوّرات مصيرها اذا هي تمادت على قاعدة الأقوى. وانطلقت الانسانية واندفعت بكل ما فيها من رجال الفكر والمؤمنين بالحضارة والقيم الأخلاقية والحق

والعدل والكرامة الانسانية والحرية، وفي هذا شرف الوجود الانساني. فكلما كانت الانسانية مهتدة انطلقوا واندفعوا بحماس كلي في اقامة نظام الأمم المتحدة، وما تحويه صياغة ميثاقه من مبادئ سامية. فنظموا جمعية الأمم المتحدة ومؤسساتها المختصة وبالاخصصوص اليونسكو التي جاء ميثاقها التأسيسي من أجل ما كتب، من ذلك أنه بما أن الحضارة تنشأ داخل الفكر الانساني وفي أعماق النفس الانسانية ينبغي أن نقاوم العداوة والبغضاء. ومن هنا جاءت رسالة اليونسكو لتتشر العلم والفكر والثقافة في جميع بلدان العالم. ثم سارت الانسانية على هذا الأساس سنوات وحققت هذه الايديولوجية بعض المكاسب مثل القضاء على الاستعمار وتحقيق السلم فاستقلت شعوب ودول كثيرة أصبحت الآن في عضوية الأمم المتحدة وصار لها بعد أن حققت نموها الاقتصادي والاجتماعي قول في جمعية الأمم المتحدة. وقد كانت مؤسساتها المختصة خاضعة لتوجيهات الدول العظمى وخاصة الدول التي تمولها وتنفق عليها. ثم برزت دول العالم الثالث وصارت لا مجرد منتفع وعالة على العالم المتقدم بل صارت تساهم في توجيه هذه المنظمات وتنشيطها، وفي وضع البرامج التي تربطها وهكذا تقلص شيئا فشيئا ظل السيطرة التي كانت للدول الكبرى على هذه المؤسسات فآل بها الأمر الى التصريح بأنها غير مستعدة لتمويل منظمات غير خاضعة للسياسة التي تراها، وأنها أصبحت في حال أقلية بعد أن صار لها — وهي الدول العظمى — صوت واحد يوازي صوت أي دولة صغيرة من آسيا أو افريقيا فلم يعد لهذه الدول الكبرى طاقة على تحمّل هذا الوضع. فأعادت النظر في كامل هيكلية المنظمة لأنها لم تعد تجد فيها الأداة الطيبة التي بواسطتها تستطيع أن تفرض على العالم — وبالاخصصوص العالم الثالث — سياستها التربوية والتنمية والعلمية والانسانية. ولذلك بعد أن كنّا انجهمنا الى تنظيم حياة العالم السياسية والاقتصادية والاجتماعية بما يتماشى مع فكرة مجموعة بشرية كأنها أمة واحدة تتحكّم فيها نفس القوانين ونفس البرامج أصبحت هذه الأمم تقول : اني لا أقبل أن يفرض عليّ سياسة عالمية بواسطة موائيق وأنظمة. ولذلك فرغم كل محاولات الأمم المتحدة لاقامة نظام عالمي جديدي للاقتصاد أو للاعلام فإنّ هذه الدول الكبرى ترفضها. فهي ترّ : أن تبقى قاعدة «القوي يتحكم في الضعيف» باعتبار أن القوة لم تعد قوة سلاح فحسب بل قوة اقتصادية وقوة تكنولوجية وقوة علمية وقوة اعلامية وقوة مالية... انها تريد أن تكون كل هذه القوى هي الأساس في العلاقات الدولية. وقد عدنا — أو نحن في سبيل العودة — الى نظام مناف تماما للنظام الحضاري باعتبار أن الحضارة هي كل ما يسته الانسان بحريته وبحسب تصوره

الفكري والأخلاقي مع خضوعه للمبادئ والمواثيق. وأصبحنا اليوم نتعامل مع هذه الممارسات اليومية كهجوم دولة من الأمم المتحدة على دولة أخرى واحتلالها. وبعض الدول الكبرى ترفض حتى أن تأخذ موقفاً في شأن الاعتداء على حرية دولة أخرى ورفضاً يصل إلى استعمال القيتو. وآخر ما ظهر من ذلك اعتداء إسرائيل على تراب تونس. فلم يعد هناك قانون ولا عدالة ولا محاكم دولية، والأمم المتحدة نفسها تقرّر إيجاد دولة بأرض فلسطين لصالح اليهود أو تقرّر التقسيم وتكون فيه إلى جانب إسرائيل ويكون الشعب الفلسطيني مشرداً في العالم ولا يوجد في الأمم المتحدة من يقول إن هذا ظلم. فنحن بصدد مشاهدة تحوّل جذري للحضارة الإنسانية أصبحت فيه السيطرة المطلقة للقوة المالية والتكنولوجية والعلمية حتى أن العالم الحرّ صار لا يريد أن ينقص من حرية تصرفه وممارساته أيّ حدّ قانوني أو أخلاقي. وفي هذا الإطار تدرج مقاومة الولايات المتحدة لما طالبت به اليونسكو من نظام عالمي جديد للإعلام فهي لا تصوّر أن اليونسكو تحدّ من حريتها. نحن نريد أن نحمي الضعيف، أن يكون له حق في المساهمة والدفاع عن نفسه لا أن يكون دوماً تابعا وخاضعا للقويّ.

يجب أن ندرك في قضية اليونسكو أن هناك المخاوف ورجعة في اتجاه الحضارة الإنسانية التي تتضاءل فيها القيم الأخلاقية أمام القيم التكنولوجية والقيم الاقتصادية والمالية. فالعلم والتكنولوجية يؤولان إلى تفوق مادي إلى حرب الفضاء والطائرات التي تحمل الدمار والنار والموت على مسافات لم يكن يحلم بها الإنسان من قبل.

المؤلف

أنتم تشرفون على الدخول في السنة الخامسة والسبعين من عمركم كيف كان حصاد العمر في نظركم؟ وهل حققتهم ما كنتم تطمحون إليه في عهد الشباب؟

محمود المسعدي

عبارة «هل حققت ما كنت أطمح إليه في شبابي؟» لا تطابق تصور ما بنفسى، فلا يمكن أن أقول اني كنت في شبابي أطمح الى شيء معين. كنت في شبابي أتساءل عمّا ينبغي أن أكون حتى يكون للحياة معنى وحتى أنزل وجودي في الكون منزلة تنزع عني الحيرة وتخرجني من حيز عبثية الوجود. اذا لم أجد ما هو معنى وجودي فلست اذن بانسان بل-أكون في منزلة الحيوان الذي لا أظن أنه يتساءل عن معنى وجوده، أريد أن أبرر وجودي بالنسبة الى نفسي. فقد جاء في «حديث الصمت» ما يلي :

«قالت دانية لعمران ذات عشّي ذائبة الروح : هذا الأفق الذي فيه تغرب الشمس، ألا تغرب فيه نحن يوما مع الغاربين؟ قال : الشمس لا تغرب، وأما هو أن تتطاول بها الأوساع وتقصّر عنها العين. وليس المغرب مكانا، وأما هو مدى البصر وآخر النظر. وأما الأفق... وسكت عمران وكأنما سجا وانطلق. فقالت : فأين الحد؟ ألا مغرب؟ ألا نهاية؟ قال : لا نهاية لأي كان ولا لأي كون. لا نهاية للأفق التوق، الكون الأبد لأنه واجب الوجود وأما العرض الحياة والعرض زائل. وللعين وحدها، للضمير وحده، للوجود وحده — دون الكيان — مغرب ونهاية عندما ينتهي قالت : وهل تسيت داعي البقاء؟ أليس أن الأفق الانسان؟ فلو أفلت وحلمت أليس أن الأفق حلم بما هو توق وجهاد وشوق... إلى الأبد سؤال؟ قال : بلى...».

فالانسان أبدا حيرة، وليس هناك جواب نهائي، بل الجواب نفسه لا يزال أفقا لا حد له. كل مطمحي في الحياة أن يكون لي في حياتي هدف. وقد كتبت ما كتبت في «حين كنت أروم أن أفتح مسلكا الى كيان الانساني، وأقضي حجتا الى موطني المفقود. وفاء حين الى الذات الجوهر الفرد وتوليد للعشرة من معدن الوحشة، واشهاد على أن تاج الكيان مركب من العشق والفناء» كما قلت في مقدمة كتابي «حدث أبو هريرة قال...».

هذا ما أردت أن أقول : أن تبقى ناري أي شعلتني في الوجود في معناه الانساني السامي. الي أشعر ألي حققت الى درجة ما الغاية التي يكون بواسطتها الانسان خليفة الله في الكون.

يوم 30 أكتوبر 1985

فهرس الأعلام

برخت : 11
 بسم ساعي : 56
 بشار : 67
 البشير غريف : 17 — 14 — 25 — 26
 — 27 — 31 — 114.
 البشير بن سلامة : 28
 البلازي : 123
 بلزك : 11 — 51
 البهلول بن راشد : 92
 بولس بويقس : 22
 بيتبولن : 11
 بيكاسو : 11

التاء

تان : 67
 تشيكوف : 119
 توفيق الحكيم : 50
 تولستوي : 11 — 51

الثاء

ثروت أباطة : 25

الجيم

الجامخظ : 51
 جامس جهيس : 11
 جان بول سارتر : 48

الألف

ابراهيم بن أدهم : 96
 ابراهيم بن مراد : 28
 إحسان سرقيس : 56
 أحمد اللغماني : 89
 أحمد مختار الوزير : 29
 أحمد مقو : 109 — 118
 أدونيس : 56 — 57 — 99
 أوسطر : 10
 أفلاطون : 10
 ألان روب قريبي : 28 — 119
 إلسا : 29
 الياس أبو شبكة : 59
 امرؤ القيس : 96 — 98
 إميل يوسف عواد : 25
 أمين البهائي : 58 — 59
 آنا راموس : 31 — 34
 اندري ميكال : 24
 أيمن بن لحثيم : 96

الباء

بابلو نيرودا : 11
 باسكال : 68
 بختيشوع الطيب : 51
 بدر شاكر السياب : 11 — 25 — 91
 بديع الزمان الهمذاني : 125

الذال

أبو ذر الغفاري : 69
ذنون أيوب : 25

الراء

راسين : 68
ابن رشد : 10
رشيد الغالي : 28
رضوان الكوني : 28 — 109 — 118
رياض عصمت : 57
رياض المرزوقي : 26 — 29 — 30 — 33

الزاي

زبيدة بشير : 25 — 29 — 88
الزبيدي : 142
زكيا تامر : 24 — 25

السين

سامي الدهان : 56 — 57
سامي الكيالي : 56
سطيح : 142
سعدني يوسف : 25
سعيد أبو بكر : 23
سعيد حورانية : 25
سلمى خضراء الجبرشي : 25
سليمان المهي : 26
سمير العادي : 27 — 28 — 110 — 118 — 125
سميرة عزّام : 25
ابن سناء الملك : 95

جان فونتان : 22 — 31

جبران : 51
جعفر الخياط : 51
جعفر بن عتبة الحارثي : 99
جعفر ماجد : 25 — 26 — 28 — 30 — 88 — 34
جلال الدين الرومي : 107
جمال حمدي : 88
جورج طرايشي : 50 — 52
جوزفين فيقلسون : 27 — 30 — 33

الحاء

حامد سعيد : 26
الحبيب بولعراس : 26
حسن نصر : 17 — 28
حسيب الكيالي : 25
الحسين [بن علي] : 96 — 106 — 107
الحالّج : 49 — 73 — 74 — 8279
حمادي الباجي : 28
حنا عبود : 58
حا الفاخوري : 67

الخاء

خالدة سعيد : 56 — 57
ابن خفاجة : 23
خلدون الشمعة : 17 — 56

الذال

دستيفسكي : 11 — 66 — 119
أبو دهل الجمحي : 99
ديوجين : 93

العين

- عادل أبو شنب : 25
 بنو عبّاد : 29
 عباس محمود العقاد : 67
 عبد الباقي خريف : 86
 عبد الرحمان بن خلدون : 12
 عبد الرحمان عمّار (ابن الواحة) : 24
 عبد الرحمان بن ملجم : 123
 عبد الرزاق كركاكة : 26 — 29
 عبد السلام العجلي : 24 — 25
 عبد القادر بن الشيخ : 17 — 34
 عبد المعطي حجازي : 25
 عبد المجيد عطية : 17
 عبد الوهاب بوحديّة : 53
 عبد الوهاب البياتي : 25 — 26 — 33
 عبد الوهاب الدخيلي : 22
 أبو العتاهية : 15 — 153
 عثمان داي : 29
 عثمان بن عفان : 69
 عروة بن حزام : 96 — 97
 عروة بن الورد : 92
 عروسية النالوتي : 17 — 109 — 118
 عز الدين اسماعيل : 59
 عز الدين المدني : 18 — 26 — 27 —
 — 28 — 34 — 73
 75 — 109 — 110
 — 114 — 117 —
 — 118 — 120 —
 — 121 — 122 —
 — 124 — 125 —
 126 — 127
 علي الدوعاجي : 24 — 25 — 26 —
 34 — 127

سيقمون فرويد : 66

ابن سينا : 10

الشين

- الشاذلي زوكار : 23 — 24
 شارل بلا : 24
 شارل مورون : 66
 الششتري : 98
 شفيق جبري : 56 — 57
 شق : 142
 شكسير : 11
 الشهرستاني : 145
 شوقي بغداداي : 26

الصاد

- الصادق مازني : 24
 صالح الأشر : 56 — 57
 صالح القرمادي : 17 — 117
 صلاح الدين بوجاه : 166
 صلاح عبد الصبور : 25

الطاء

- الظاهر الحداد : 16 — 25 — 26 —
 34
 الظاهر قيقة : 17 — 34
 الظاهر الهمامي : 26 — 27 — 29
 الطبري : 75
 طه حسين : 117 — 167 — 168 —
 173
 الطيب التيهكي : 27
 الطيب تيزني : 59
 الطيب الرياحي : 29

— 88 — 34 — 26

.108 — 89

قويا : 11

الكاف

كارل ماركس : 10

كالفز فاسكز : 24

كمال أبو دهب : 56 — 57

كنفيسوس : 10

كوديرا زهدين : 22

كورسكوف : 11

اللام

لوسيان فولدمان : 68 — 70

لوي أراغون : 29

ليلي بعلبيكي : 24

ليونار دي فنسي : 11 — 66

ليونور مريتث مريتث : 25

المسيم

مارون عبود : 59

أبو محفوظ معروف الكرخي : 107

محمد (رسول الله) : 10

محمد الباردى : 28

محمد البدوي : 24

محمد الحبيب الزناد : 27 — 29

محمد رشاد الحمزاوي : 17 — 24 —

26 — 27

محمد الشابي : 29

محمد الشاذلي خزندار : 23 — 26

محمد الشعولي : 28

محمد بن سلام اتجنمحي : 55

على الشابي : 92

علي بن أبي طالب : 122 — 123

عمر الخيام : 11 — 51

عمر بن الخطاب : 69

عمر الدقاق : 56 — 57

عمر بن الفارض : 92

عنتر : 99

عيسى الناعوري : 24 — 25

الغين

غادة السمان : 24

غالي شكري : 59

الغزالي : 169 — 171

غسان كنفالي : 59

غيلان الدمشقي : 145

الفاء

الفارابي : 10

فدوى طوقان : 25

فرج الحوار : 34 — 116

الفردوسي : 10

فريندو بيرال : 27

فرديريكو قارثيا دي لوركا : 11 — 51

فضيلة الشابي : 27 — 29

فؤاد التكرلي : 25

فلوكتور : 11

القاف

قاستون ليات : 24

أبو القاسم الشابي : 12 — 13 — 16 —

23 — 24 — 25

مرتبط متناث : 22 — 29 — 30 — 32
 مصطفى خريف : 23 — 26 — 89 — 91
 مصطفى الفارسي : 17 — 26 — 28 — 34 — 63 — 77
 مصطفى محمود : 25
 معبد الجملي : 145
 المعتصم : 51
 المنصف المزغي : 34
 المنصف الوهايمي : 19 — 29 — 34
 منور صمادح : 17 — 23 — 29 — 34
 موزار : 11
 ميخائيل نعيمة : 25
 الميداني بن صالح : 17 — 34
 ميشال بوتور : 119
 ميكال ألج : 11
 ميكال دي ايلزلا : 29

النون

ناتالي ساروت : 119
 ناجية ثامر : 24
 نازك الملائكة : 25
 ناظم حكمت : 11 — 51
 نبيل سليمان : 56 — 59
 نجيب محفوظ : 25 — 68 — 69
 نزار قباني : 26 — 33 — 68
 النفري : 98
 أبو نواس : 67 — 92
 نوال السعداوي : 52
 نور الدين صمود : 26 — 29 — 88
 نيفيس برذلا ألسو : 31

محمد صالح الجابري : 88 — 93
 محمد صالح بن عمر : 28
 محمد عبد الحليم عبد الله : 25
 محمد العروسي المطوي : 24
 محمد علي الحامي : 16
 محمد علي شمس الدين : 26
 محمد الغزي : 19 — 34
 محمد فرج الشاذلي : 27
 محمد كمال الخطيب : 56
 محمد المرزوقي : 24
 محمد مزهود : 28
 محمد النويهي : 67
 محمد الهادي بن صالح : 34
 محمود التونسي : 27 — 109 — 118 — 125
 محمود تيمور : 24
 محمود درويش : 59
 محمود طرشولة : 30
 محمد قبادو : 26
 محمد المسعدي : 12 — 13 — 14 — 15 — 16 — 19 — 26 — 34 — 115 — 127 — 129 — 141 — 166 — 167 — 168 — 169 — 171 — 172 — 174 — 176 — 177
 محي الدين خريف : 34 — 85 — 88 — 92 — 99 — 107
 محي الدين صبحي : 56 — 57
 محي الدين بن عربي : 98
 مخارق : 153

الهاء

الهادي نعمان : 28

أبو الهندي : 92

هوميروس : 10

هيدن : 11

الواو

الوليد بن طريف : 96

الياء

يحيى حقي : 24

أبو يعقوب الشاهد : 96

يمني العيد : 58

يوسف ادريس : 24 — 25

يوسف الشارولي : 24

الفهرس

الباب الأول : مباحث عامة في الأدب التونسي المعاصر

- 1 — قيم إنسانية في الأدب التونسي الحديث والمعاصر ... 7
- 2 — الأدب التونسي الحديث والمعاصر في الدراسات الأسبانية ... 21
- 3 — وسائل التعبير وأشكاله في تونس ... 37
- 4 — مشكلة الإسقاط ... 47

الباب الثاني : مباحث خاصة ببعض الكتاب التونسيين

- 1 — مقومات قراءة شمولية للأدب العربي «حركات» نموذجاً ... 63
- 2 — تطور التجربة الشعرية عند محي الدين خريف ... 85
- 3 — الأدب التجريبي بين التطير والإبداع عند عز الدين المدني 109

الباب الثالث : مباحث في أدب المسعدي

- 1 — توظيف الفن المسرحي في «السّد» ... 131
- 2 — إرادة الخلق في «السّد» ... 141
- 3 — حديث البعث الأول : لوحة راقصة ... 149
- 4 — الزمان وقصة خلق الكون ... 155
- 5 — حديث المستحيل يُرغم على الامكان ... 161
- 6 — حوار مع محمود المسعدي ... 166

179

فهرس الأعلام

كتب للمؤلف

- 1 — نوافذ (مجموعة قصصية). الطبعة الأولى : الدار التونسية للنشر 1977 —
الطبعة الخامسة : بغداد 1987.
- 2 — مائة ليلة وليلة (دراسة وتحقيق) — الدار العربية للكتاب 1979.
- 3 — الهامشيون في المقامات العربية وقصص الشطار الإسبانية (أطروحة دكتورا
دولة، صدرت بالفرنسية سنة 1982 عن منشورات الجامعة التونسية، بصدد
التعريب).
- 4 — حديث عيسى بن هشام. تقديم رواية محمد المويلحي — سلسلة عيون المعاصرة
— تونس 1984.
- 5 — صلاة الغائب. تعريب رواية الطاهر بن جلّون — سلسلة عودة النص — تونس
1985.
- 6 — مدخل الى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة. الطبعة الأولى : تونس
1986 — الطبعة الثانية : بغداد 1988.
- 7 — الأدب المهيد في مؤلفات المسعدي. ط 1. تونس 1978 — ط 4 — تونس
1989.
- 8 — مباحث في الأدب التونسي المعاصر دراسات نقدية في مؤلفات المسعدي
والمدني والفارسي وخريف — تونس 1989).

تم طبع هذا الكتاب
بالمطابع الموحدة — المنطقة الصناعية الشرقية — تونس
في الثلاثة أشهر الأخيرة من 1989

... وإني أزعّم أن الثقافة التونسية — بصفتها جزءاً من الثقافة العربية —
قد أفرزت عمالقة بعضهم قد حظي بَعْدُ باعتراف عالمي مثل العلامة ابن
خلدون، والبعض الآخر ثبت مكانته في المستوى القومي مثالي الشاعر أبي
القاسم الشابي، وآخرون كرّس البحث الجامعي منزلتهم في حدود الوطن العربي
مرحلة لانتشار قيمهم على الصعيد العالمي ومنهم الأديب محمود المسعدي.
إلا أن الحركة الفكرية والأدبية في الوقت الحاضر بصدد بلورة طاقات
أخرى خلاقة بدأت في العطاء الجادّ ولا يزال انتاجها متواصلاً..